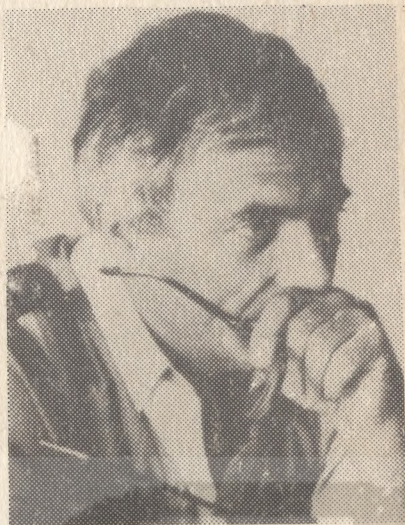


40-8

**nicolae manolescu**

1397



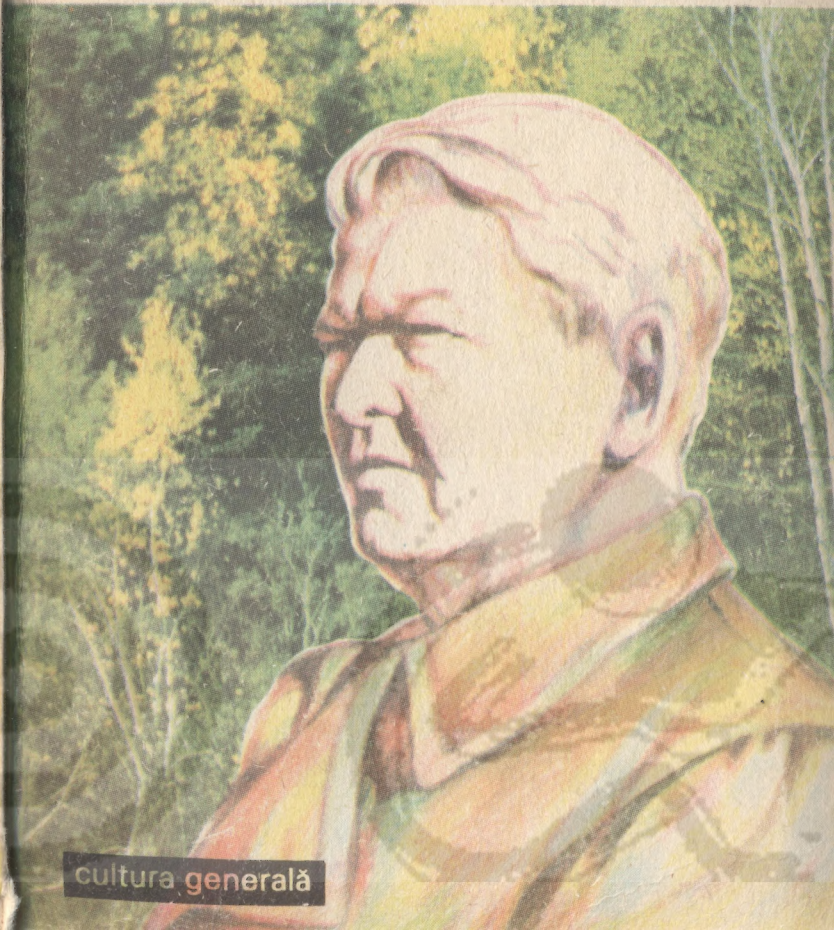
**nicolae manolescu**

Cartea lui Nicolae Manolescu este un eseu remarcabil prin scriitura rafinată, intuițiile scânteietoare și seriozitatea interpretărilor. Autorul dă în cartea sa măsura marelui său talent de analist, formulând ipoteze cuceritoare în domenii rutinizate prin șabloane, incitând la lectura operei sadoveniene.

Z. ORNEA

**nicolae manolescu**

**sadoveanu sau utopia  
cărții**



**cultura generală**

ISBN 973-21-0339-6

1397



Lei 238 + 2 T.L. = 240

editura minerva



Ilustrația copertei : *DUMITRU VERDEȘ*

În vederea apariției în colecția „Biblioteca pentru toți” această  
lucrare a fost revăzută de autor.

**nicolae manolescu**  

---

**sadoveanu sau utopia  
cărții**

ESEU

BIBLIOTECA PENTRU TOȚI ● 1993

EDITURA MINERVA ● BUCUREȘTI

Pentru această versiune toate drepturile rezervate  
Editurii Minerva

**ISBN 973—21—0339—6**

## NOTĂ BIOBIBLIOGRAFICĂ

Născut la 27 noiembrie 1939, la Rm. Vâlcea, din părinți profesori. A urmat școala la Sibiu și la Rm. Vâlcea. Absolvent în 1962 al Facultății de Filologie, Universitatea București, după un an (1958 — 1959) de exmatriculare, pentru motive de „dosar”. Doctor în litere (1974). Cariera universitară: din 1990, profesor la catedra de istorie a literaturii române, Facultatea de Litere, București.

Debut publicistic: *Viața românească*, nr. 7, 1961. Debut editorial: *Literatura română de azi* (în colaborare cu D. Micu), Ed. Tineretului, 1965. A publicat în *Contemporanul* (1962—1972) și în *România literară* (1972—1992) cronici literare săptămânale, neadunate vreodată în volum. A colaborat la majoritatea revistelor culturale. Din 1963, membru al Uniunii Scriitorilor din România.

A tipărit următoarele volume: *Lecturi infidele*, 1966; *Metamorfozele poeziei*, 1968; *Contradicția lui Maiorescu*, 1970 (ed. a II-a, 1973); *Teme* (șapte volume între 1971 și 1988); *Sadoveanu sau utopia cărții*, 1976; *Introducere în opera lui Odobescu*, 1976; *Arca lui Noe*, 3 vol., 1980—1983 (ediția a II-a, 1991); *Istoria critică a literaturii române*, vol. 1, 1990; *Dreptul la normalitate. Discursul politic și realitatea*, 1991.

„Poate că și subiectul nostru, adică toate cărțile pe care le-am citit, s-a îndepărtat de noi în timp ce teoretizam, ca umbra de o pasăre ce se înalță. Iată, umbra a rămas neschimbată, tremură acum peste drumuri și grădini. Dar seamănă cu pasărea tot mai puțin; modelul și copia nu se mai ating ca atunci când pasărea își înfigea ghearele în țărână. Critica induce, astfel, în eroare...”

E. M. FORSTER

## FILOSOFIA

Ceea ce ne atrage atenția în critica mai nouă a operei lui Sadoveanu este că, socotit un scriitor în fond incomparabil, autorul *Divanului persian* este comparat de fapt cu aproape toți scriitorii lumii. Tonul l-a dat, ca de obicei, G. Călinescu: „El are realismul unui Balzac și melancolia unui romantic, meditația aspră a lui Miron Costin și voluptatea senzorială a unui Rabelais“. Epopeic precum Homer, tragic precum Shakespeare, poet somptuos al naturii ca Chateaubriand, ironic precum Voltaire, Ovidiu magistral născut în Dacia noastră... La începuturile sale, prozatorul era, cel puțin, raportat la contemporanii imediați ori la scriitori care, ca Gogol sau Zola, l-ar fi putut influența. Mai târziu, pe măsură ce gloria lui sporea, analogiile au devenit retorice. O explicare a acestui interesant fenomen trebuie să țină seama în general de împrejurarea că marele scriitor, printre cei mai de seamă ai literaturii noastre, nu mai e simțit, după primul război, adică tocmai atunci când se impune cu adevărat conștiința valorii lui, contemporan cu contemporanii lui. O operă foarte specifică și caracteristică, în care s-a putut vedea un fel de arhivă vie a poporului român de totdeauna, este, în același timp, o operă singulară. Plină de istorie națională, zugrăvind

o geografie națională, ea nu participă la nici una din tendințele înnoitoare ale prozei moderne, părînd a se abstrage, ca spirit și ca formulă, într-o unicitate măreață. Lucrurile se cuvin privite mai îndeaproape.

Debutînd în 1904, Sadoveanu se află, în toată prima perioadă a literaturii sale, cum e și firesc, sub înîrîurirea prozei secolului XIX. O parte din surse le-a indicat el însuși, altele sînt și ele vizibile cu ochiul liber. Autorul *Povestirilor* și al *Șoimilor* a fost marcat profund de Daudet, Maupassant și Zola, superficial de Flaubert și Balzac, și aproape deloc de Stendhal; are afinități cu Dickens, mai puțin cu Thomas Hardy, deși îl citea și îl iubea; cu Turgheniev și Sienkiewicz, nu și cu Dostoevski sau Gogol, iar dacă e interesat de cel din urmă, e ca autor al lui *Taras Bulba* și nu al *Sufletelor moarte*. Continuă deci linia realismului sentimental și a naturalismului descriptiv. Din literatura română, după Creangă, cei doi scriitori care au influențat vădit pe tînărul Sadoveanu sînt Vlahuță și Caragiale. Dar și G. Sion, N. Gane, Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. În 1928, cu *Hanu Ancuței*, începe epoca maturității artistice a scriitorului; nu puțini au susținut chiar că el debutează acum a doua oară. În ce moment însă al literaturii europene și românești? A-l situa e necesar, fiindcă în deceniile care despart debutul lui din 1904 de acela din 1928 această literatură se schimbase ea însăși foarte mult și operele maturității sadoveniene sînt contemporane cu acelea ale unor autori ca și necunoscuți înainte de războiul mondial. Deși continuau a se scrie romane în maniera secolului XIX, apăruseră mulți dintre romancierii secolului XX. Unii dintre ei — D. H. Lawrence, Kafka, Proust, Rebreanu, Camil Petrescu, Joyce — își publicaseră o parte din operele principale. Musil obținuse un mare succes cu *Rătăcirile elevului Törless* iar Italo Sveno nici unul cu *Conștiința lui Zeno*. Thomas Mann nu publicase doar *Casa Buddenbrook*, dar și

*Muntele vrăjit*. Importanța acestora se va vedea mai bine ulterior. În fond, prin majoritatea operei lui, Sadoveanu aparține primei jumătăți a secolului. *Baltagul* apare în același an cu *Calca Regală* a lui Malraux iar *Creanga de aur* în același an cu *Condiția umană*. Între ele, F. Céline tipărește *Călătoria la capătul nopții* iar Virginia Woolf, *Valurile*. Povestirea *Ochi de urs* e contemporană cu *Greața* lui Sartre, *Divanul persian*, cu *Deșertul tătarilor* al lui Buzzati iar trilogia *Frații Jderi* începe să apară odată cu *Omul fără însușiri* al lui Musil și se încheie în anul *Mitului lui Sisif* și al *Ciumei* lui Camus. Dintre români, Sadoveanu e contemporan cu patru generații succesive: a lui Brătescu-Voinești, a lui Rebreanu, a lui Camil Petrescu și a lui Holban. Așadar, cu ultimii supraviețuitori ai secolului XIX și cu toți reformatorii prozei noastre din secolul XX. Ce concluzie putem trage din această prea lungă înșiruire de nume și titluri? Nu e nevoie de o mare perspicacitate spre a înțelege ce desparte *Zodia Cancerului* de *Patul lui Procust* ori *Hanu Ancuței* de *Muntele vrăjit*: prin formulă, dar și prin conștiința literaturii, care revelă la Sadoveanu o viziune romantică a lumii, „Sadoveanu — scrie Paul Georgescu — e un scriitor de tip arhaic, epopeic, mitic și tragic“. El nu e vechi, adaugă criticul, fiindcă numai modernii se învechesc. Nu e un simplu paradox. Sadoveanu nu aparține acelei modernități pe care am sugerat-o prin titlurile de mai sus și care reprezintă o avangardă a romanului. În acești termeni, comparația poate părea (și este) excesivă. Dar ea trebuia schițată pentru că locul, în istoria literaturii, al lui Sadoveanu este alături de toți acești romancieri: îl citim împreună cu ei; îl înțelegem prin ei, după cum îi înțelegem prin el. Modernitatea unui scriitor nu e o vorbă goală. A-l plimba pe Sadoveanu prin literatura europeană a secolului este un procedeu firesc, atîta vreme cît el trăiește și scrie în acest secol, contînd ca

unul din marii lui prozatori. Originalitatea fiind un raport, n-o vom putea niciodată dovedi pe a lui Sadoveanu dacă ignorăm astfel de raporturi. Și tocmai aceste raporturi mă preocupă aici: mai exact, de a vedea cum participă Sadoveanu la literatura contemporană, prin ce se aseamănă și prin ce se deosebește; iar în cazul lui deosebirea luînd adesea înfățișarea unei nepăsări față de multe din inovațiile prozei moderne, de a vedea ce le opune, care este deci concepția lui artistică. Mai mult decît atît: de a deduce filosofia scriitorului, viziunea lui asupra omului și a societății, pe care se clădesc o idee de artă și în cele din urmă un stil.

Tematic, o parte din opera lui Sadoveanu se inspiră din viața modernă. Mai ales romanele propriu-zise (care nu constituie operele lui cele mai originale) au subiecte, cum spunem astăzi, de actualitate. Întîiul lucru ce se observă este neaderența sufletească a scriitorului la societatea industrială, la capitalism și la marxism. O anumită tendință de retragere în trecut ori în natură s-a constatat de mult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puțin la începuturile activității lui Sadoveanu, cu aceea curentă în jurul lui 1900 și chiar mai tîrziu, cînd industrializarea punea în pericol structuri sociale și morale străvechi, prin proletarizarea unor întinse pături de țărani, stîrnind nu numai opoziția unor scriitori, dar și pe aceea a sociologilor, care se disputau asupra căilor de modernizare a României. Evoluția socială ce se declanșează pe la jumătatea secolului trecut și se prelungește cîteva decenii după 1900 ridică tuturor problema conservării acelor tradiții de viață pe care rapidele prefaceri economice le periclitau; și, deopotrivă, problema acceptării necesității istorice. Sadoveanu însuși ne apare sfîșiat între paseism, expresie a inaderenței, și sentimentul progresului inevitabil.

În publicistica lui se remarcă adesea un bun simț politic, o încercare de a înțelege și explica. Multe din articole reprezintă rezonabile luări de atitudine ale unui spirit liberal și democrat, care își acceptă timpul, deși îl critică, și pare convins că ceasornicul istoriei nu poate fi dat înapoi. Ca atîția dintre contemporanii săi, Sadoveanu a simțit natura civilizației moderne și, de exemplu într-un articol din 1930, a exprimat-o cu claritate: „În supremația lui (de astăzi), omul stă singur și neliniștit. Inteligența lui a scornit lucruri interesante și va mai scorni. Trenul, vaporul și automobilul; telegrafia și telefonul; cinematograful, radiofonul și aeroplanul sînt cuceriri care-i justifică mîndria. A clădit orașe gigantice; e adevărat, știe și mijlocul să le dărîme, prin schijă și foc, c-o uimitoare ușurință. A deschis puternici ochi asupra microcosmosului. Pentru toate își poate adresa legitimă laudă. Pe lîngă acestea, aurul, podoabele și satisfacțiile plăcerilor par a-l mîna și mai aprig într-un salt de cucerire a vieții materiale: acesta e comandamentul general al lumii europene și americane de azi. De la începutul veacului, Mephisto stă iarăși lîngă Faust...” Aceste idei revin și în cărți, în *Olanda* bunăoară. Iar patru decenii după povestirea *Ion Ursu*, Sadoveanu s-a dezis de viziunea de acolo, care este și a altor scrieri din tinerețe.

Însă, alteleori, lucrurile sînt privite de scriitor dintr-o perspectivă opusă, accentele căzînd pe teama de distrugerea vechilor valori, de degradarea morală și de excesele noii ordini capitaliste. În *Împărăția apelor*, faptul semnificativ este că fugarii în singurătatea naturii se recrutează dintre țărani și tîrgoveți; viața în aglomerările urbane le produce greață, deși aceste aglomerări nu sînt decît tîrgurile mîeschine de la sfîrșitul secolului XIX. Înainte ca orașul să fie cu adevărat un infern, Sadoveanu vede în el Sodoma și Gomora epocii moderne. Își alege eroii dintr-o lume care se apără

de civilizație înainte de a o cunoaște, critica burgheziei noi fiind la fel de romantic-naivă cum este și elogiul satului cutumiar. Unele romane (*Paștele Blajinilor* sau *Noapți de Sânziene*) pot fi considerate, la o privire superficială, un fel de romane ale Restaurației: speriat de corupția, brutalitatea și amoralitatea burghezului, prozatorul reinstaurează o stare de lucruri anterioară. Pădurea Borzei, amenințată de spiritul practic al inginerului Bernard, rezistă, solidarizînd în rezistența ei simbolică pe toți apărătorii arhaicelor structuri. Și, finalmente, inginerul se dă bătut. Boierul din *Paștele Blajinilor* fiind idealizat iar arendașul, caricaturizat, conflictul nu rămîne totuși în această etapă sentimentală: scriitorul glorifică triumful celui dintîi asupra celui din urmă. Zguduit de transformarea prea rapidă a lumii, scriitorul o refuză aproape instinctiv.

În aceste condiții, apropierea lui Sadoveanu de sămănătoristi și de poporaniști e explicabilă pentru întîile lui cărți. Împreună cu ei, marele prozator opunea civilizației moderne trecutul. Tot ce putem afirma deocamdată este că această rezistență, explicabilă istoricește și socialmente, e naivă cîtă vreme pericolul însuși al alienării capitaliste e mai puțin grav, la 1900, decît rămînerea în urmă a țării prin conservarea multor relații de tip feudal, prin lipsa de eficiență economică, prin incapacitatea instituțiilor politice de a rezolva situația țărănimii. Ne mirăm de evaziunea sămănătoristă, de refugiul din fața unor înnoiri necesare. România se găsea abia în perioada adaptării glorioase la oraș, mașină, industrie. „Natura“ nici nu fusese bine părăsită și redevenea un paradis pierdut: acest rousseauism era un semnal de alarmă prematur, fiindcă tînăra burghezie românească era ahtiata după roadele industriei moderne, bucuroasă a sacrifica natura, a polua apele, a urca muntele cu automobilul. Ecologia ingenuă a lui Sadoveanu venea prea repede. Orașele de la 1900 erau încă niște

sate mari, noroioase și necanalizate. Sute de kilometri de cîmpie, de pădure și de apă le despărțeau, transportul era precar, așa încît problema cea mai acută era mai curînd aceea de a introduce confortul decît de a-l blestema. Sadoveanu este un Thoreau al nostru, dar care, ca și scriitorul american, va trebui să aștepte cîteva decenii pentru ca profețiile să-i fie ascultate. Căci este uimitor să-i vezi personajele evadînd din tîrguri mizere într-o insulă încă și mai mizeră; că în loc să caute a se civiliza, caută a se sălbătici. Frumusețea peisajului nu constituie un argument: numai omul cultivat și orășeanul au, în acest sens, simțul naturii. Moș Hau sau baba Ileana din *Împărăția apelor* sînt, ei, insensibili la natură, vădînd doar o inadaptare la orașul modern. În același fel se pune și problema idealizării trecutului pre-burghez: nu exista nici un motiv ca relațiile feudale și un fanariotism ce mai părea de dată recentă să treacă drept preferabile relațiilor noi. Sau, dacă era unul, el avea un pur caracter sentimental, reprezenta o formă de ostilitate instinctivă.

Paseismul și idilismul întîilor povestiri sadoveniene au fost criticate și dintr-un alt punct de vedere. E. Lovinescu are meritul de a fi pus punctul pe i într-un pasaj din *Istoria civilizației*: „Și Rusia s-a deșteptat tîrziu la civilizație — scrie autorul — păstrîndu-și ca și noi vechea structură agrară ca temelie a vieții naționale. Prin Pușkin, Tolstoi, Dostoievski, Turgheniev, Gogol și alții, se cuprinde totuși întregul popor rus și e esențial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frămîntat de probleme sociale, un agitator revoluționar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale și religioase, într-un cuvînt un om cu o bogată viață sufletească. El nu e cuconul Gheorghieș, nici cuconul Andrieș; cînd totuși au apărut și acești boiernași cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii și deprinderi ale unei epoci în proces de dizolvare. ei au

întîlnit pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte* și nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni.”

Observațiile lui E. Lovinescu au putut lăsa impresia greșită că se tăgăduiește literaturii sadoveniene intelectualitatea și, în cîteva rînduri, criticii au încercat să definească tipul ei specific de intelectualitate care, în chip evident, nu e acela al lui Gogol sau Dostoievski. E. Lovinescu nici nu avea cum să se refere la acea dată la operele de maturitate ale prozatorului, așa încît filosofia — morală, socială și artistică — a lui Sadoveanu intră în atenția comentatorilor mai tîrziu. „Există în opera lui Sadoveanu — remarcă Al. Paleologu, condensînd în cîteva fraze miezul discuției — personaje de mare intelectualitate: Kesarion Breb, Platon din Sak-koudion, Ștefan cel Mare, Amfilohie Șendrea... Dacă nu întîlnim la Sadoveanu drame ale conștiinței morale și ale inteligenței, nici etosul revoltei și al idealurilor, nu e din cauză că ar fi o operă lipsită de intelectualitate. Dar într-un univers ca cel al lui Sadoveanu nu există idealuri, ci nostalgii. Idealurile și dramele conștiinței sînt fenomene ale negației; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmației sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui și care-i definește mai exact nuanța) a încuviințării. Există două atitudini, două mari familii de spirite: a celor care aprobă cosmosul și a celor care îl refuză. Aceștia din urmă sînt eroii conștiinței individuale, marii idealiști, nihilistii, reformatorii, sufletele scindate etc. Cei care aprobă cosmosul au în genere despre lume o concepție monistă, totală și rotundă, o viziune armonioasă și sferică, în care totul își are rațiunea și locul.” Firește, Sadoveanu face parte dintre cei care aprobă cosmosul, ceea ce nu înseamnă că seninătatea fundamentală a prozei lui exclude suferința, violența și crima. Dar, încheie Al. Paleologu, „toate dramele și catastrofele individuale sînt integrate în organizarea totalitară a operei, în care se pierde ca pro-

priile noastre drame și destine în ordinea infinită a universului". Recunoaștem lesne, cuprinsă în aceste rinduri, acea filosofie a lui Sadoveanu ce constă în supunerea individului la legea generală, în aerul de fatalitate melancolică, în tendința spre împăcare și în ridicarea împotriva zbuciumului societății moderne a unei ordini esențial senine și idilice. G. Călinescu a găsit că tocmai această filosofie face din Sadoveanu un scriitor specific, proza lui atingînd, ca și poezia lui Eminescu, fondul cel mai adînc al rasei: prin arhaitate și regresivitate, contemplativitate de tip asiatic, jale nedeslușită de popor străvechi (observabilă și la Goga), lipsă de spirit critic exagerat, adică o seriozitate funciară, un umor înțelept. Teza e desigur, prin generalizare, discutabilă și în fond nu e deloc normal să încercăm a defini specificul prin excludere: specificul românesc trebuie considerat ca un complex de factori, în care stau alături de această atitudine, și altele, cum ar fi spiritul progresiv, idealist și pozitiv ce se observă la Heliade, Hasdeu sau Kogălniceanu, sau acela ironic și critic al lui Caragiale. În tot cazul, înțelepciunea calmă, împăcată, potrivindu-se foarte bine lui Sadoveanu, e momentul să vedem în ce constă în fond esența viziunii lui asupra omului și a istoriei, ce raport întreține, din acest punct de vedere literatura marelui prozator cu aceea a contemporanilor lui.

În genere, așa cum am sugerat deja, Sadoveanu scrie într-o epocă sfîșiată: nu numai la noi, unde relațiile capitaliste le sfărîmau treptat pe acelea feudale, dar în întreaga Europă, care cunoaște după primul război mondial cea mai profundă prefacere a valorilor de la Renaștere încoace. Sfîșiați între contrarii sînt aproape toți scriitorii secolului XX, apăsăți de un puternic sentiment al tragicului istoric — două războaie fără precedent, fascismul, comunismul — conștienți de insuficiența umanismului burghez și de pericolele unor schim-

bări greu de prevăzut. Thomas Mann a zugrăvit criza în *Muntele vrăjit* iar Dostoievski a presimțit-o, cu aproape cincizeci de ani mai devreme, în *Frații Karamazov* și în *Demonii*. Ca și Malraux sau Camus, mai târziu, ei sînt scriitorii crizei, ai asumării riscurilor unei civilizații declinante, epuizate, sau chiar ai revoluției inevitabile. Nu fără nostalgie, uneori, după acel spirit renașcentist, care a domnit trei secole în Europa burgheză: această nostalgie o simțim de exemplu în figura lui Settembrini din *Muntele vrăjit*, și poate mai clar, în cîteva articole și conferințe ale lui Thomas Mann, între care aceea rostită la Lübeck, orașul său natal, în 1926, și încheiată astfel: „O umanitate burgheză care se afirmă ironic, pe planul artei, mai presus de clase, este incapabilă să se opună vieții în continuă înnoire. Încă și mai puțin e capabilă să-și renege rădăcinile, originile, tradiția milenară, patria ei burgheză, din dorința lașă ori din slăbiciunea de a participa la noul spirit. *Pietas gravissimum et sanctissimum nomen*. Celebrăm o sărbătoare a pămîntului, a amintirii urbanității burgheze. Artiștii rătăcitori departe sînt și ei la postul lor. Cînd discordia domnește în lume, ei se adăpostesc în spatele zidurilor cetății ancestrale cu șapte turnuri, pentru a se simți în siguranță printre concetățenii lor”. Ultimele cuvinte sînt inspirate de un poem al lui Goethe. Sadoveanu, avînd și el sentimentul crizei, al sfișierii vine cu o „soluție” diferită, corespunzătoare desigur temperamentului și culturii sale diferite. El opune unei lumi în degringoladă un alt adăpost decît cetatea, orașul burghez, cu turnurile lui de apărare contra invaziilor. Gîndind ca Anaximandru că „lucrurile au a-și da socoteală unele altora pentru nedreptate, potrivit cu morala timpului”, el se refugiază în imaginea stabilă a unei lumi ceremonioase și morale. Continuă a crede în umanismul clasic, în acea Rațiune Universală în care a crezut Europa secolului XVIII. Și, în orice caz, divorțul dintre individ

și societate, care apare inevitabil și la el, este treptat contraccarat de utopia unei umanități redevenită omogenă, pe care moralistul Sadoveanu o zugrăvește ca fiind condusă de o altă Diké. Rămîne pînă la un punct un Settembrini, în ciuda avertismentelor lui Naphta; mai mult decît atît: e vorba în opera lui de încercarea de a sugera o stabilitate, acolo unde totul se transformă, o unitate, acolo unde nu e decît ruptură, o evoluție în afară de timp, acolo unde timpul revoluționează în fiecare clipă mediul fizic, societatea, gîndirea, imaginația și arta. Pune în locul unei lumi schimbătoare, haotice și dezintegrate, o lume ritualizată, neclintită în tipare de existență străvechi, călăuzită de stele ca de un destin imanent; și în locul unui om bîntuit de neliniște, perpetuu revoltat, un om simplu, supus legilor tribului și împăcat cu sine. Demoniei moderne și sentimentului tragic al vieții îi preferă paradisul natural al unui om reconciliat cu universul. Acest paradis e cetatea cu șapte turnuri a lui Sadoveanu. Aici întrevădem principala deosebire de Thomas Mann. Dar și de Faulkner, în opera căruia, de asemenea, se înfruntă ființe primare, instinctuale, ce par scoase din circuitul civilizației, deși o refac neconținut de la zero. La Faulkner, criteriul esențial este unul moral: între bine și rău, personajele romancierului american se zbat ca sub puterea unui biblic blestem. Ele și sînt de obicei vinovate: unele față de altele și toate față de lume. Lupta, violența apar și la Sadoveanu, dar nu și vinovăția; e vorba apoi de o instinctualitate ce acordă pe om cu lumea, manifestarea unei solidarități ancestrale, din care tragicul propriu-zis e absent. Alexandru Ivasiuc generalizează aceste observații în felul următor: „Lumea nu e niciodată scoasă din țîțîni, o economie cosmică prezidează facerile și desfacerile...“ N. Filimon, important ca întemeietor aducea direct dreptatea și reglementarea relațiilor dintre oameni și Dinu Păturică își avea mă-

reția și căderea ca într-o lecție de morală. La Sadoveanu și Rebreanu justiția se face mai trainic și răspunde în altă parte! Nimeni n-a ajuns însă la destrămarea criteriilor ca Regele Lear, n-a strigat ca Ivan Karamazov că el nu iartă cruzimea nici chiar când e lăudată în corul de îngeri. Neîmpăcatul se împacă puțin mai înainte de punctul ultim, prea grabnic. Tensiunile cad înainte de a atinge nivelul singularității de destin a speciei noastre". Infernul moral faulknerian e reversul paradisului natural sadovenian, pe care-l găsim de exemplu în *Frații Jderi* sub înfățișarea „vîrstei de aur" a umanității, unde lumea seamănă cu o uriașă familie. Locul rezistenței la criză, care este la Th. Mann burgul, este la Sadoveanu această lume-familie, solidară și durabilă.

Dar aceasta e, după expresia lui Georg Lukács din *Teoria romanului*, chiar vîrsta epopeii: „În acest caz, pasiunea este calea predestinată rațional spre o perfectă adevărare de sine însăși. . . Nu există nici o interioritate, căci nu există încă exterioritate, nici o alteritate pentru suflet, în timp ce sufletul pornește în căutare de aventuri și le trăiește, el ignoră momentul efectiv al căutării și pericolul real al descoperirii; nu se pune nicidec în joc, căci nu știe deocamdată că se poate pierde și nu visează măcar că s-ar putea căuta". Și încă: „Această lume e omogenă și nici separația dintre om și lume, nici opoziția dintre Eu și Tu nu sînt capabile să distrugă omogenitatea. Sufletul se situează în lume ca orice alt element al acestei armonii; frontiera pe care i-o dau contururile sale nu se distinge esențial de conturul însuși al lucrurilor. . . Omul nu se înfățișează ca un ins solitar, purtător al substanțialității, în sînul unor entități reflexive. Relațiile lui cu ceilalți ca și structurile cărora le dau naștere sînt, ca și el, pline de substanță, pentru că sînt universale, mai filosofice și mai apropiate de patria arhetipică: dragoste, familie, cetate. Pentru el, obligația morală este o pură chestiune peda-

gogică... În astfel de limite, lumea nu poate fi decît închisă şi perfectă... Nu există totalitate posibilă a fiinţei decît acolo unde totul este omogen încă înainte de a îmbrăca o formă; acolo unde formele nu sînt con- trîngeri, ci simplă luare de cunoştinţă, iluminare a tot ce, înlăuntrul a ceea ce urmează să capete formă, doarme ca o obscură aspiraţie; acolo unde cunoaşterea înseamnă virtute şi virtutea fericire, iar fericirea e aceea care manifestă sensul lumii". Epopea se opune, în studiul lui Lukács, romanului, ca o vîrstă tînăra uneia mature şi reflexive. Opera lui Sadoveanu aparţine în întregul ei acestei vîrste unitare şi organice a epopeii.

S-a şi afirmat de atîtea ori: Sadoveanu e înainte de orice povestitor. Dar povestirea este specia prin excelenţă a unei societăţi omogene în sensul de la Lukács. Cum şi Faulkner are mentalitatea unui povestitor, putem menţiona aici o observaţie care s-a făcut în legătura cu romanul american: romanul clasic realist a prins mai tîrziu în America, „ţară fără societate", atîta timp cît a existat mirajul aceluia *frontier* unde oricine putea găsi cîtiva acri de pămînt pe care să se așeze. Sadoveanu scrie (reluînd o distincţie a lui Fenimore Cooper) un soi de *romance* lirică şi sentimentală, corespunzînd povestirii europene. Povestitorul premerge romancierului întrucît exprimă spiritualitatea unei lumi stabile şi ritualizate. Paul Georgescu notează: „Sadoveanu este expresia structurii mentale a obştilor ţărăneşti aproape comunitare, lucrînd în devălmăşie, şi a oierilor liberi trăind în comunităţi închise, într-o economie aproape de troc". Romanul fiind la origine o specie recentă, burgheză, el corespunde unei „lumi a prozei", cum spune Hegel. Lumea povestirii este esenţial poetică. E interesant de constatat că, ţinînd spre edificarea unei lumi omogene, Sadoveanu trebuia să se slujească în chip necesar de povestire şi de epopee. Împăcarea lumii lui determină împăcarea artei lui. Evoluţia merge

în sensul creării unei formule potrivite substanței mitice. Și, totodată, a unui stil. Sesizabil din primele opere, stilul lui Sadoveanu își atinge capacitatea maximă abia în ultimele. Faptul trebuie legat de modificarea conținutului și a tonului: stilul devine el însuși mijlocul de a învălui și de a înălța o materie prețioasă din care se fabrică imaginile realului și care trece asupra acestor imagini o parte din proprietățile proprii. „Limba e în parte aici chiar conținutul opere...”, afirmă G. Călinescu.

Rezumînd, voi spune că, tendința esențială a operei lui Sadoveanu, fiind la toate nivelurile — viziune, univers, formulă și limbă — aceea către omogenizare, ea produce în timp o schimbare a structurilor expresive ale operei. Înainte de a o studia să semnalăm un alt aspect foarte important. Aceste structuri nu sînt noi: povestirea, poemul epic, epopeea, alegoria, balada sau basmul (care fuzionează la Sadoveanu) au fost doar abandonate în secolul XIX, cînd o lume prozaică și pragmatică începea să se folosească mai bine de roman și de dramă. Reluîndu-le din arsenalul scriitorilor de odinioară și adaptîndu-le nevoilor lui, Sadoveanu se deosebește de majoritatea contemporanilor. Originalitatea constă în sinteza acestor mijloace într-o proză care sfidează speciile moderne curente și, în definitiv, și pe cele vechi, care nu e nici romanescă, în accepția de azi, nici epopeică, în accepția clasică. Putem repeta cu privire la „epopeea” sadoveniană ceea ce s-a afirmat odată despre Tolstoi: „Lumea organic-naturală a vechii epopei era totuși o formă de cultură, a cărei calitate specifică era chiar organicitatea, în vreme ce natura pe care Tolstoi o propune ca ideal și o trăiește ca existență este sesizată ca o formă de natură și, în acest sens, opusă culturii”. Însă aici, în contradicție dintre idealul de artă și semnificațiile sociale și morale ale lumii în care scriitorul trăiește și scrie, între o viziune comunitară

și o societate diferențiată, este rădăcina unei utopii a literaturii. Sau mai exact: utopia filosofică și socială a lui Sadoveanu se realizează abia prin intermediul unei utopii a literaturii, când idealului unei lumi omogene îi corespunde idealul unei arte omogene. Aceasta din urmă nu se rezumă la refuzul romanescului, înlocuit cu povestirea sau epopeea, cu basmul sau legenda: expresia ei cea mai clară o vom întâlni în livrescul substanțial din câteva cărți ale deceniului al patrulea care conțin pe lângă imaginea unei vieți încă bazată pe alianța dintre om și cosmos, motivul chiar al unei literaturi morale și frumoase, moștenire a umanismului greco-latin și a pretențiilor lui pedagogice, care nu numai că relevă o lume egală și rațională, dar urmărește totodată s-o educe. Utopie filosofico-socială și utopie a literaturii, pe scurt, utopie a cărții: când Cartea însăși devine un simbol.

Putem relua acum întreaga discuție din unghiul evoluției lui Sadoveanu spre a vedea cum, expresie a unei puternice necesități interioare, ea se deosebește de a majorității contemporanilor, situându-l pe marele prozator pe o poziție unică în literatura română și, nu mai puțin, în aceea europeană. Începînd să scrie în primii ani ai secolului, Sadoveanu e condiționat, firește, atît de mediul în care se formează (înfățișat cu umor în *Anii de ucenicie*), cît și de nivelul general al literaturii noastre la 1900; însă el se comportă față de aceste condiționări într-un chip aparent paradoxal: asumîndu-le spre a le nega. Este un scriitor tipic și totodată unul excepțional pentru epoca respectivă. Conformismul și revolta determină dubla față a operei de tinerețe. Nu există, pe de o parte, un scriitor care să fi exprimat mai bine decît Sadoveanu aprehensiunea unei părți a intelectualității noastre la sfîrșitul secolului al XIX-lea și la începutul celui de al XX-lea, într-un moment în care, după cuvîntul lui Tudor Vianu, „o societate patri-

arhală trece în faza de stat". Toate locurile comune ale acestei sensibilități în criză se găsesc la el: viziunea idilic-romantică și paseistă, „retrogradă”, anticapitalismului, încântarea de tot ce e natural ori chiar sălbatic și celelalte. Ca reacție, această literatură stă pe o bază mai mult sentimentală (de unde idealismul ei moral). Însă, ca orice mare creator, Sadoveanu înnobilează tot ce atinge. Ceea ce la sămănătoriști rămîne, de exemplu, înduioșare superficială de soarta țăranului, devine la Sadoveanu acea adîncă și gravă simpatie cu victimele societății, nelipsită nici din opera maturității și atît de caracteristică; în locul umanitarismului lor minor-nostalgic, o solidaritate tăcută și izvorită din înțelegerea suferințelor seculare, un curent puternic de stimă și o dragoste nemărginită, asemănătoare cu a lui Tolstoi; în locul idealizării facile, decorative, a trecutului național, încercarea de a-l privi global, ca pe o istorie organică, ascultînd de legi proprii în care dimensiunea omului obișnuit capătă proporții mitice și eroice. Pe de altă parte, tînărul Sadoveanu este un atent observator al fondului instinctual al omului și al tendinței lui de a se revolta contra convențiilor. Pe lîngă viziunea unei umanități eroice și sănătoase, trăind comunitar, apar de pe acum la el inșii singuratici, alungați de societate ori pur și simplu incapabili a trăi în ea. Idealul sămănătorist e, astfel, contrazis a doua oară: nu numai prin forța care transformă natura și istoria din simple clișee ale evocării sentimentale în mituri naționale; deopotrivă prin negarea idilismului de către o realitate sumbră, plină de conflicte sociale și morale, a înduioșării de către cruzime și violență. Sadoveanu e un scriitor complet, de la început; înainte de a-și descoperi adevărata originalitate, universul lui cuprinde la un loc seninătatea și drama, mila și nepăsarea. Individualismul, apoi, contrazice idealul existenței obștești. Și ce se alege de intenția moralizatoare cînd, în ciuda

rezolvării sentimentale a unor conflicte (defectul epocii, defectul tînărului Sadoveanu), blindoțea prozatorului ne lasă să simțim adesea o indiferență comparabilă doar cu aceea a naturii înseși, o neîndurare atroce? Sadoveanu este în primele opere un scriitor contradictoriu: furios și împăcat, ardent și nepăsător, idealist și sceptic. Un realist cu viziune romantică și un romantic la fel de precis în detalii ca un realist, un contemplativ pasionat și un milos fără milă.

Opera lui de maturitate, rezultată din aceste contradicții, la capătul elaborării unei filosofii și a unui stil propriu, nu va fi nici ea ușor de judecat cu măsurile comune ale epocii. Originalitatea scriitorului e desăvîrșită, sub raportul evoluției ideilor și a artei. În vreme ce atitudinea ostilă față de lumea contemporană a sămănătoriștilor și poporanistilor, reacționarismul lor, ia, după primul război, înfățișarea ortodoxismului gîndirist, care e un iraționalism, Sadoveanu devine un iluminist în spiritul veacului al XVIII-lea, un raționalist, deci, care se îndreaptă spre tiparul lucrurilor și reprimă instinctele prin gîndire; și, mai ales, nu critică, ci se abstrage în contemplație, nu dezvăluie contradicțiile, ci le împacă. Dar raționalismul și antifascismul nu sînt filo-burgheze și liberale ca ale lui Lovinescu sau Ralea. Ceea ce Blaga numea „revolta fondului nostru nelatin” poate fi, de asemenea, descoperit la Sadoveanu, dovadă că el ocupă o poziție singulară în privința atitudinii. Respingînd prezentul burghez, el își proiectează idealul social în trecutul îndepărtat, cineva vorbind pe bună dreptate de o utopie a democrației țărănești și de una dacică, după cum ne referim la *Frații Jderi* sau la *Creanga de aur*. Aici, mai puțin ortodoxismul, legătura cu noul tradiționalism se vede încă. În același timp însă, apare în *Divanul persian* și idealul statului rațional, de filosofi guvernînd cum au visat iluminiștii: și el conduce la Utopia Cărții. Spre deosebire de utopia vîrstei de aur,

utopia cărții, este o utopie devenită conștientă de ea însăși. Să notăm și alte trăsături. Societatea de filosofi nu mai este una primitivă, ci una evoluată. Ionuț Jder era încă un tânăr barbar. Ferid este un filosof. Vîrsta de aur, apoi, nu durează. Romanele istorice povestesc tocmai devastarea acestui paradis inițial. Însă societatea din *Divanul* este eternă, fiindcă presupune un principiu livresc. Ideea de educație o întîlnim și în primul volum al *Fraților Jderi*, ca o verificare, acolo, și ca o consolidare a aptitudinilor prin experiență. Ionuț se instruiește trăind. În *Divanul*, educația a devenit lucrul esențial. Față de pedagogia sămănătoristă, pe care Sadoveanu a împărtășit-o la început, este de asemenea o diferență: scriitorul nu mai are pretenția de a educa nemijlocit, el se mărginește să ofere un model de educație. Moralismul devine în felul acesta o filosofie: ultimele opere conțin, pe lângă imaginea vieții, paradigma ei. Utopie a cărții nu înseamnă în definitiv și această viziune superior educativă a literaturii? Principiul de educație ce stă în centrul *Ostrovului lupilor* presupune o lume frumoasă, care își asumă conștient răspunderile și, într-un fel, se autoreglează. Cartea constituind acest ultim refugiu și cea mai nobilă expresia a libertății noastre, utopie a cărții înseamnă credința că arta conservă dincolo de eșecul vieții valorile supreme ale ființei umane, că ea nu moare odată cu civilizațiile succesive și nici la fel cu ele, bucurîndu-se de șansa unei intemporalități pururi senine. Conținînd o experiență în sine nealterabilă, cartea sadoveniană pare a coborî periodic din cerul ei imaginar ca să dea vieții o lecție. Raportîndu-se la viață, ca o superioară tablă a legilor — ca o morală, ca o filosofie și ca un cod al frumuseții — cartea nu cunoaște schimbare; a fost gîndită și scrisă o dată pentru totdeauna. Poate fi imitată, nu poate fi creată din nou. Conține un adevăr etern. Scriitorul însuși este în accepția ultimului Sadoveanu un copist de adevăruri

eterne. Dar luînd cartea ca model, iluminismul sado-venian nutrit de Montesquieu și Voltaire, de *Scrisorile persane* și de *Zadig*, trecute prin filtrul lui Anatole France, pe care, ca și Ibrăileanu, Sadoveanu îl admira, e mai bogat și mai modern, căci nu exclude contemplația de sorginte răsăriteană. Occidentalismul lui e dublat de bizantinism. Să remarcăm cum, din nou, marele prozator tinde să-și nege determinările: raționalismul prin senzualitate și conceptul prin cuvînt. Filosoful este și un poet. Alegoria abstractă se umple de concret. Meditația devine realistă. Evoluția lui Sadoveanu implică astfel de contraziceri continue, care-i formează autenticitatea și unicitatea: un scriitor care redescoperă polemic, în plin secol XX, raționalismul moral al iluminiștilor; un occidental care are ceva din beția Asiei; un oriental care are simțul măsurii. Iluminismul lui nu e lipsit, deci, de senzualitate iar visarea, contemplativitatea orientală presupun o voință de a se instrui prin carte specific europeană. Observatorul meticolos al naturii se abstrage în carte precum Kesarion Breb în peștera sacră. Cîntărețul lui Cosma Răcoare, iubitorul vieții simple și primitive, devine în ultimele cărți filosoful posesor al unui model abstract și general al lumii și, totodată, poetul capabil să umple acest model de carnea fremătătoare a cuvîntului.

Orice sinteză conține riscul simplificării. Cu atît mai mult cînd e vorba de Sadoveanu. A-l înțelege înseamnă a putea să-l citești fără să te pierzi într-o grădină ca a lui Borges în care potecile se bifurcă la infinit, în care fiecare peisaj seamănă ca două picături de apă cu celelalte, deși este mereu altul, în care oamenii par a avea mereu aceleași chipuri, deși sînt neconținut alții; înseamnă, cu alte cuvinte, a rezista la mirajul unei multiplicități. G. Ibrăileanu, Tudor Vianu și G. Călinescu au vorbit, chiar, de reluarea în variantă a motivelor

sadoveniene („El nu inventează tema cu fiecă piesă — spune de exemplu G. Călinescu... Subiectul este definit după îndelungi şlefui şi eliminări. Creatorul, uşurat de grija întregului, îşi pune toată fantezia în modificarea detaliului, în schimbarea nuanţei de culoare şi sunet. Artă bizantină... scoate efecte de policromie şi de compoziţie murală din repetarea la infinit a aceloraşi teme...”). „Bizantinismul“ face să pară ameţitoare monotonia acestei opere atât de masive, de greu accesibile, ca muntele ascuns al lui Decheneu din *Creanga de aur*. Ea se apără deopotrivă prin stil, prin vraja malefică a limbii de care critica se contaminează, ajungând uneori a vorbi, în locul limbii proprii, limba însăşi a operei. Spre a scăpa atracţiei nu trebuie totuşi să ne înfundăm urechile cu ceară ca marinarii trecând prin mitologica strîmtoare, ci să ne legăm de catarg ca Ulysse: să-i ascultăm chemarea şi să-i rezistăm. Trebuie, ieşind din stadiul liric al admiraţiei pure, să învăţăm a căuta resorturile care provoacă iluzia, tehnica adesea invizibilă care întreţine arta; să încercăm a vedea pe artizan, acolo unde ne orbeşte forţa de creaţie a demiurgului; să semnalăm artificii, acolo unde totul apare ca o curată natură. Subjugaţi de spectacol, să aprindem luminile şi să ne urcăm pe scenă. Să lăsăm decorurile să se schimbe sub ochii noştri. Să recunoaştem trucurile. Să deosebim visul de realitate. Să ne ferim a păţi ca acel negustor din *Halima* pe care Harun al Raşid l-a transportat adormit în palatul lui, pentru o noapte şi o zi, şi care n-a mai ştiut apoi dacă este negustor sau calif, cînd e treaz şi cînd visează.

Dificultatea, în ce mă priveşte, a fost de a descoperi un unghi de vedere, de a verifica aptitudinea critică prin supunere la obiect. E poate locul a defini însăşi noţiunea de ipoteză în critică. Ea e un unghi, nu o temă; şi care nu e dat, ci trebuie găsit; o cale de acces, nu o emnificaţie. M-am referit la o posibilitate (plurală,

deschisă, discutabilă) a textului, nu la o realitate (singulară, închisă, definitivă) a lui. Nici n-am fost obsedați de o metodă anume, îngăduindu-mi atîta sistem cît încap într-un eseu: metoda de lectură nu există înaintea lecturii, nu vine din afară (din tradiție sau din prejudecată), ci se înfiripă și se consolidează în același timp cu lectura; căci orice lectură este un demers concret și pînă la un punct imprevizibil, ce se revelă sieși în contact cu o operă și pe măsură ce revelă opera. Visez o carte de critică în care constituirea textului critic să fie simultană cu reconstituirea textului literar, nașterea unuia cu renașterea celuilalt, sinteza cu analiza, teoria cititului cu o practică anume a scrisului; o carte care să fie totodată un studiu și o antologie, familiarizînd pe cititori cu o operă și cu explicarea ei; selecție spre a învedera ansamblul și idee de ansamblu spre a motiva selecția; citire și citare. Căci, în sfîrșit, unghi de vedere, ipoteză, renunțare etc. nu sînt totuna cu ignorare și, ca să aleg, am citit și recitit opera lui Sadoveanu, de-a lungul a cîțiva ani, uitînd-o și regăsind-o de cîteva ori. Chiar dacă nu vorbesc de o carte, ea a fost explorată și grăuntele de minereu aurifer, trecut prin toate sitele; chiar dacă o demonstrație pare a se baza pe un singur text (pe care l-am crezut potrivit), ea s-a încărcat în prealabil de semnificațiile tuturor. Un eseu critic este ca un arbore care, pentru a se hrăni, își înfige în pămînt rădăcinile puternice; dincolo de care însă există rețeaua invizibilă și delicată, împînzind mii de kilometri pătrați, a unor nervuri incomparabil mai subțiri decît firul de păr și a căror activitate tainică și laborioasă umple de strălucire floarea și dă bogăție coroanei.

H. Sanielevici a condamnat naturalismul din narațiunile tînărului Sadoveanu, alcătuiind un celebru tablou: „Din acest tablou — constată el — se vede că patru sînt elementele cu care d-l Sadoveanu caută să ne intereseze, temele pe care le repetă iarăși și iarăși în lucrările d-sale: beția, adulterul și violența pînă la criminalitate“. Argument pueril, desigur, căci aceleași teme se găsesc nu numai la naturalistul Zola, dar și la Shakespeare. Contează atitudinea care, la primul Sadoveanu, e în adevăr zolistă. G. Călinescu a recunoscut-o la rîndul său: „Volumul următor stabilește prin chiar titlu latența patimilor: *Dureri înăbușite*. Fie prin înrîurirea directă a lui Zola, fie prin mijlocirea lui Vlahuță, se observă aici o intenție (cu efecte păgubitoare) de studiu... *Ion Ursu* e un mic *Assomoir*... Volumul în totalitatea lui e sumbru, cu oameni îndobitociți de suferință și băutură, deși cu un substrat de umanitate... Simplitatea ia forma abrutizării și constatarea rudimentarității, a milei pentru umiliți. Petrecerea cu băuturi apare ca alcoolizare“. Iată chiar elementele naturalismului: psihologia morbidă, instinctualitatea turbure, compasiunea, în fine, studiul de moravuri și teza. Lipsește doar măreția tragică. Zola, dar mai ales Maupassant și Daudet pot fi recunoscuți aici. Lui G.

Călinescu i se pare că naturalismul e pe cale să fie deja abandonat în *Crîșma lui Moș Precu*: „Însă numaidecît scriitorul renunță la orice naturalism și începe să înfățișeze viața elementară ca un scop în sine și din ce în ce mai idilic“. Chiar dacă prefacerea nu e așa de timpurie, idilicul, ce intră de la început în substanța prozei sadoveniene, e o notă fundamentală. Naturalismul lui social sau realismul popular sînt în fond idilice; dar nu pur și simplu fiindcă teza scriitorului constă în revenirea la o lume veche și curată; este deopotrivă aici un mod de a privi de sus suferințele indivizilor, cu îngăduință pentru nimicnicia lor la scara universului: viermuiala oamenilor și surparea instituțiilor istorice intră în cadența eternă a naturii înseși. „Împăcarea“ de care am vorbit nu-i altceva decît această filosofie sceptic-fatalistă. Nimic din tragismul biblic al lui Faulkner. Cu atît mai puțin va fi Sadoveanu atras de „substructura umanității“, cum zice T. Vianu despre naturaliști, preferînd „apoteza ei“, adică omul eroic-elementar. Naturalismul primelor sale narațiuni seamănă adesea cu o haină de împrumut. O va dezbrăca destul de repede, dînd curs liber adevăratei sale înclinații care e mai puțin zăgăzirea condiției de oprimare a omului social decît afirmarea drepturilor omului natural. Societatea e un mijloc de stricare a omului și numai în afara ei eroii sadoveniени se simt în elementul lor. Coexistența este posibilă doar pe treapta patriarhalității idilice.

Să examinăm sumar, din acest unghi, nuvela *Bordeenii*, una din cele mai sumbre ca viziune socială, după părerea majorității comentatorilor. Muncitori cu brațele, veniți de pretutindeni, desțelenesc pămînturi și pun bazele unor viitoare așezări rurale. Acești coloniști, cum au fost botezați, trudesec din greu, locuind în bordeie mizerabile. Imaginea bordeielor a fost adeseori citată ca exemplu de realism crud: „Pe o coastă mai prăvălatică, în apropierea curții, stăteau înșiruite o mul-

time de bordeie. Unele erau clădite ca bordeiele obișnuite, în două ape, acoperite cu pământ; altele erau scurmăte în mal și astupate în partea săpăturii cu scînduri ori gard de nuiele, peste care era întinsă o lipitură subțire și coșcovă de lut. Fumuri ieșeau din toate cotloanele acestea săpate în pământ. Geamuri mici cît pumnul luceau pe alocuri în bătaia piezișă a soarelui. Nicăieri nu era o împrejmuire. Vitele și porcii rătăceau de-a valma, pe dinaintea ușilor. Găinile scurmuau în gunoaiele grămădite pe bordeie ca niște cușme murdare și jerpelite“. Însă prozatorul nu stăruie pe înapoierea „bordeenilor“, nici pe exploatarea muncii lor. Relațiile cu boierul și cu vechilul sînt în general fără asprime. Conflictele se aplanează repede. După împăcarea cu Niță, vechilul dă de băut tuturor și moș Gheorghe Barbă cîntă din fluiet cîntece de o mare tristețe. Aici izbucnește deodată la suprafață acea lumea duios-nostalgică pe care o vom regăsi în toate scrierile lui Sadoveanu. Oamenii sînt buni la suflet, pașnici și cumsecade, iar amestecătura de porturi și obraze, aproape pitorească: „Muncitorii așteptau cina. Erau oameni de toate felurile, felurit îmbrăcați. Erau figuri blinde, bălane; erau obrazuri întunecoase cu ochi scăpărători. Erau straie albe, ca pe malul Moldovei, erau straie mohorîte ca ale locuitorilor cîmpiei. Pălării largi de pîslă, clopote de paie împletite, cusute cu ață roșie, căciuli roase de vechime, de ploi îndelungate și de soare fierbinte.“ Faliboga, vechilul, e un fost haiduc, iubitor de femei, de băutură și de libertate. Întreține pe moșie o ordine desăvîrșită, însă fără metode brutale. Are, în fond, o fire primară, stînjinită de civilizație și de traiul în comun („Măi Niță, măi prietine! vezi tu pe muierea asta?... Eu cu dînsa am hoțit, măi!... Cîte ape am coborît, cîți codri am străbătut și prin cîte locuri pustii am rătăcit... nici nu mai țin minte...“). Niță Lepădatu, argatul, ajunge în final răzăș liber, cînd pe moșia vîndută de boier se

înfiripă satul sadovenian adevărat, acela zugrăvit bunăoară în *Crișma lui Moș Precu*. Blajin e și boierul cel mare, cuconu Jorj Avrămeanu, care vorbește cu bunăvoință noului angajat și-i dă un ban alb, urîndu-i: „Poartă-te bine și să fie într-un ceas bun...” Opoziția dintre boieri și bordeieni e evidentă, dar este mai mult decît una între două clase: este opoziția dintre două lumi. Iată o scenă:

„Cînd ieșiră boierii din casă, bordeienii se așezară pe două rînduri, privindu-i cu luare aminte. Erau rumeni la față și veseli. Cuconu Jorj se îndreptă spre supușii lui și zise zîmbind:

— Iaca stăpîna voastră, măi oameni buni... și privea și el ca pe ceva scump ochisorii ce sclipeau neîntrerupt în puful blănițelor.

— Dumnezeu să-i deie sănătate... răspunseră cîteva glasuri.

Boierul cel bătrîn fuma dintr-o țigaretă de chihlimbar. Privea spre oameni, parcă se gîndea la altceva. Zise cu-un zîmbet de milă spre domnița cea bălaie: « Oh! ils sont bien sales, les pauvres gens! »

— Ce zice? Ce-a spus?... șopteau oamenii întorcînd nasurile unul spre altul.

Strîngîndu-se în blănurile lucitoare, boierii trecură mai departe. Se opriră și priviră spre bordeie. Zîna cea bălaie începu a rîde: « Tiens! qu'est ce que c'est que ça? » șopti ea cu glas dulce. Și privind cu ochii frumoși spre Avrămeanu, urmă tot în franțuzește:

— A! sînt locuinți! Cît sînt de ciudate!

— În adevăr, aici sîntem departe de civilizație! zise și cuconu Ionașcu, învăluindu-și fața în fum albăstrui de tutun“.

Vom observa mai departe că prozatorul are tendința de a evada din lumea în formare, mizeră și sălbatică, a bordeenilor, către organizări sociale mai stabile, în care, deveniți răzeși liberi, foștii bordeeni alcătuiesc o

societate patriarhal-idilică, devălmașă. Această evadare a fost adesea înțeleasă simplist ca o regresie: putem preciza acum că Sadoveanu nu regresează la drept vorbind spre structuri (naturale, istorice) anterioare, ci *imaginează* structuri, care sînt un fel de modele de existență. În această idealitate stă „utopismul” lui, ca formă a protestului, și el apare chiar din primele narațiuni, în încercarea de a scoate pe om din relațiile sociale ale epocii contemporane. În trei feluri, cărora le corespund trei „modele” de existență: fie privindu-l în starea lui de libertate naturală, la marginea societății propriu-zise, unde se găsesc pădurarii, vînătorii, fugarii de tot felul; fie restituindu-l unei societăți ce reface un paradis pierdut; în sfîrșit, această societate îmbracă, în operele tîrzii, și o formă „livrescă”.

Cel mai sumar, dar și cel mai răspîndit model al existenței sadoveniene este deci acela oferit de natură: zugrăvirea omului, ființă primară, în elementul lui cel mai vechi și mai firesc. În *Împărăția apelor*, locuitorii de la Nada Florilor s-au refugiat pe un ostrov „unde nu pătrunsese încă rîia socială”; trăiesc din pescuit; au instrumente primitive, disprețuindu-le pe acelea moderne: refac existența de la zero, reinventînd mijloacele materiale înseși. Mai pe șleau spus, sînt niște înapoiți. Moș Hau se minunează de ceasul copilului, ca un sălbatic de mărgelele de sticlă, și-l fură, dar e obligat să-l restituie fiindcă nu știe să-l facă să meargă. Atitudinea lui Sadoveanu e contradictorie. El explică astfel gestul bătrînului: „În complicata-i inteligență primitivă, moș Hau desigur n-avusese decît o mare curiozitate și mai ales dorința să cumpănească în palma lui, grav și sigur, acea minune a unor veacuri cu mult mai tîrzii decît el”. Ar fi deci la mijloc o inocență curioasă, noțiunea însăși de hoție neexistînd, cîtă vreme, la insularii lui Sadoveanu, nu există nici aceea de proprietate

privată. Însă, ca să trăiască în anotimpul rece sau ca să completeze săracele lor mijloace de subzistență, moș Hau și ceilalți lucrează în oraș o parte din timp sau șterpelesc de pe cîmp știuleți de porumb. Ei nu sînt în fond liberi de societate și scriitorul însuși ezită în definirea raporturilor: pe de o parte, elogiază existența liberă de la Nada Florilor, întoarcerea în natură; pe de altă parte, nu se poate da în lături să observe limitele acestui mod de viață. M. Ralea, examinînd conceptul de natură (în *Explicarea omului*), nota două accepții principale: natura ca stadiu de civilizație depășit și natura ca spontaneitate. În primul caz, aplicabil secolelor obosite de rafinare culturală, e vorba de o proiecție spre trecut, cînd, de exemplu, copilul sau sălbaticul ne apar mai naturali fiindcă sînt mai aproape de sursă. În al doilea, natura se opune societății ca libertatea constrîngerii. „La baza ideii de natură stă un element de insurecțiune, rebelă la orice fel de domesticire“. Cele două accepții le întîlnim deopotrivă la americanul H. D. Thoreau și la Rousseau. În fond, ele se ating în mai multe puncte, fiindcă, bunăoară, refuzul vieții moderne, ca alienare a omului prin dezadecvare de mediul lui firesc, pe care o predică Thoreau, conduce în ultimă instanță la descoperirea libertății rousseauiste. Aici este și echivocul oricărei teze de acest fel și în care Sadoveanu însuși cade: confuzia dintre natural și primitiv. Lauda naturalului se transformă în lauda primitivității, cîtă vreme natura însăși nu ne poate apărea decît ca un stadiu de civilizație întrecut, cîtă vreme nu există, cum se exprimă M. Ralea, „o stare complet naturală“. Omul natural și presocial al lui Sadoveanu este expresia aceleiași convingeri utopice pe care au susținut-o aproape toți gînditorii secolului XVIII, cînd așezau pe omul singur, natural, la începutul a tot și a toate. În realitate, nu există om singur și natural. Natura omului este socială.

Mai norocos este Sadoveanu cînd opoziția aceasta nu transpare așa de clar și nu devine, ca în *Împărăția apelor*, „tezism rousseauist“; cînd, încetînd să o opună civilizației, prozatorul se scufundă în natură ca într-un tărîm secret și fermecător, avîndu-și ordinea proprie, măreția și poezia. Natura este atunci viața însăși, în deplinătatea ei. Vînătorii, pescarii sau pădurarii lui alcătuiesc o lume desăvîrșită. Desigur, e greu să ignorăm peste tot elogiul omului care se dispensează de societate și, implicit, teza ambiguă a scriitorului. Dar nu e mai puțin adevărat că existența omului natural are la Sadoveanu o infinită poezie și cîteva din paginile cele mai bune ale literaturii lui se bazează pe ea. Omul natural trăiește la un loc cu fiarele, cu păsările, cu toate vietățile lumii, al căror limbaj îl înțelege; și-a pierdut în fond poziția umană privilegiată. Asistăm la o „descențrare“ a omului care nu mai e considerat model pentru restul ființelor. Micii scriitori realiști de după 1880 limitau totul la om și lumea naturală le apărea încărcată de psihologie, repetînd la nivelul ei societatea. Istorisirile lor cu animale le reproduceau întocmai pe acelea cu oameni, refăceau un raport social sau psihologic; erau în fond fabule sau alegorii sentimentale. Sadoveanu răstoarnă relația. În locul unui univers antropocentric, populat de animale morale, vom găsi la el un univers cosmocentric, populat de oameni ce nu s-au desfăcut de legătura cu celelalte ființe; nu „realism“, ci „magie“. La Sadoveanu toate ființele sînt deopotrivă de enigmatice. Enigma lor stă în existența însăși: un cîine de vînătoare, un căprior, un mort anonim sau un pescar singuratic sînt misterioși fiindcă aparțin naturii în fenomenalitatea lor ireductibilă. Nu ascund o taină ce se poate dezvălui: sînt pur și simplu tainici prin ființa lor în care se oglindește spiritul cosmic. Aici trebuie căutată valoarea unor intuiții ale lui Sadoveanu care, despărțindu-l de viziunea sentimentală a precursor-

rilor minori, îl apropie de aceea profundă și poetică a lui Tolstoi. *Moartea lui moș Calistru pe Deleleu* poate sta alături de *Trei morți* și ceea ce prozatorul rus spune, într-o scrisoare, despre extraordinara lui povestire, se aplică deopotrivă lui Sadoveanu: „Țăranul moare liniștit. Religia lui este natura împreună cu care a trăit. El a doborât arbori; a semănat secară și a cules-o; a ucis miei și a asistat la nașterea altor miei, a avut copii, i-au murit bătrînii și el cunoaște exact această lege, de la care nu s-a abătut, ca și *barinia*, dar pe care a considerat-o de o manieră directă și simplă... Arboarele moare în pace, cu simplitate și frumusețe. Cu frumusețe pentru că nu trișează și nici nu face grimase, pentru că nu se teme și nu regretă nimic“. Într-o parte a ei, proza lui Sadoveanu n-are alt conținut decît pe acesta universal și natural, fără psihologie, fără morală, fără eveniment: desfășurare, doar, a marelui spectacol al lumii. Vladimir Streinu scrie: „Sadoveanu e, în primul și în ultimul rînd, un vindecător al inimii omenesci de sentimentul efemerității lui. Eroii lui, cînd merg în codru și vinează, nu vinează iepuri, mistreți, căprioare; vinează iepurele, mistrețul, căprioara, zimbrul; el merge la speța vînatului, nu la exemplar; merge la forma eternă a sălbăticiunii, iar descripțiile de natură sînt descripții ale sălașului cosmic. Omul însuși cînd se adăpostește sau merge prin codru își caută rudenia cu cele neschimbătoare“. Naturalismul din primele nuvele sadoveniene încetează în clipa în care studiul social, moral, psihologic este înlocuit cu studiul unei lumi eterne și al îndeletnicirilor ei esențiale: ceea ce povestește acum Sadoveanu în nesfîrșite variante, e revelația sufletului lui inocent în atingere cu o lume simplă și neschimbătoare, stadiul ireal, dar poetic, al existenței ființelor, paradis regăsit pe calea contemplației lirice.

Al doilea model (teoretic, căci practic separația rămîne greu de făcut) este un ideal univers țărănesc. Există cîteva elemente comune între acesta și condiția omului natural. Căci societatea poate fi la rîndul ei concepută ca naturală. Herder, dezvoltînd pe 'Rousseau, a folosit noțiunea de „popor natural“. În definitiv, reapare respingerea stării de fapt, a raporturilor capitaliste. Opuîndu-se societății burgheze, Sadoveanu restaurează o societate care n-a existat niciodată ca atare sau, dacă a existat, a avut, nici vorbă, cu totul alte trăsături. Restaurația e imaginară. Societatea devălmășă, de răzăși liberi, societatea-familie, pe care le găsim în nuvele sau în romanele istorice, ca expresie sadoveniană a „poporului natural“, țin de o viziune la fel de romantică asupra istoriei ca și aceea herderiană, sînt, în definitiv, o utopie, figurarea unei lumi desăvîrșite, superbe în naivitatea ei.

Prima schițare a universului țărănesc ideal (și, implicit a „vîrstei de aur“) o descoperim în scrierile debutului, de exemplu în *Crîșma lui moș Precu*. Cum arată „satul“ sadovenian la acest nivel? Iată-l într-un amestec de realism descriptiv și de clișeu sămănătorist: „Din fața crîșmei se întindeau pînă sus pe vîrfurile dealului, ogoare și livezi: era un amestec de colori, de la pămîntul cafeniu la verdele închis al sălciilor, cu pîlcuri roșii și galbene de flori, de ți se pierdeau ochii. Prin livezi pășteau vite albe și numai ici-colo sunau tălângi nevăzute... La spatele crîșmei, spre răsărit, iar livezi și crînguri, în care fluierau mierlele și se înginau greierii toată vara. Din arbori atîrnau mănunchiuri de fructe, mere rumene, pere verzi și prune albastrii. Și era o liniște și o mireasmă că-n cuprinsurile unei chinovii de călugări. Din livezi, privirea, coborînd în vale, dădea peste pinza iazului Zadoinei, împresurat de papură și de stuh, în care foiau popoare de sălbăticiuni aripate. Dincolo de iezătura întărită cu sălcii se

ridica moara neagră a Zadoinei. Se auzea în tăcerea zilei fișitul de mătasă al opustului. Peste iaz urca drept în sus dealul Halmului, pe care-și aveau finețele oamenii din Broșteni. Spre toamnă, culmea se umplea de moșiroaiele căpițelor de fin, iar cositorii, în întinderi, păreau niște stropituri de var“. Atmosferă de duminică: iubitor al *otiumului* mai degrabă decât al *negotiumului*. Sadoveanu zugrăvește rar scene de muncă. Crîșma e locul unde se colportează știrile din viața satului: dragostea dintre Zaharia și Anica, certurile dintre crîșmar și morar, sfatul notabilităților. Nu lipsesc claca, obiceiurile de sărbători și celelalte pentru ca tabloul să fie întreg. *Crîșma lui moș Precu* e și întâiul roman țărănesc al lui Sadoveanu, naiv-etnografic și convențional, însă instructiv pentru viziunea socială a scriitorului. Satul astfel descris e satul liber, răzăsesc, bazat pe o economie închisă și apărîndu-se de agresivitatea mării proprietăți feudale iar mai apoi de pătrunderea elementului capitalist. Idilismul provine din voioșia fundamentală a conviețuirii oamenilor care, dincolo de suferințe și de drame (de obicei erotice), și-au păstrat capacitatea de a se bucura de natură și de roadele ei. De cîte ori apare agentul noii civilizații (notarul, popa, negustorul), el este ridiculizat de scriitor care-l privește ca pe un stricător moral, ca pe un dușman al curăției sufletești.

Imaginea democrației țărănești, existentă în nuce în *Crîșma lui moș Precu*, devine foarte evidentă în romanele istorice. Să le trecem în revistă spre a desprinde caracterele esențiale ale societății de țărani ce constituie idealul lui Sadoveanu, în mișcarea de retragere a universului lui spre trecut. În *Zodia Cancerului* se zugrăvește un „paradis devastat“, din punctul de vedere al unui călător străin prin Moldova. Aici nu e vorba încă (decît sporadic) de elogiul elementarității. Drumul străinului e presărat de dezastre: sate pustiite, oameni sălbăticiți de frica năvălitorilor succesivi, tră-

ind în păduri, tâlhării la drumul mare, o natură violentă și neprietenoasă. Unul din croii cărții rezzonează așa: „Toate în Moldova, domnule de Marenne, sînt scurte, trecătoare și viforoase; și cele bune și cele rele. Acum doi ani, aceste locuri erau înflorite și populate. Acum nu mai sînt“. Titlul însuși al primului mare roman istoric sadovenian ar putea sugera că istoria merge ca racul sau, mai bine, că ea recade periodic în barbarie, după ce a cunoscut perioade înfloritoare. În *Nunta Domniței Ruxanda*, unde epoca este mai veche cu un sfert de secol, avem parcă în fața ochilor o altă țară: „Ne întilneam cu țărani în cară cu boi ori călări. Erau veseli și bine hrăniți și se închinau cătră noi cu cușmele în mîna“. Unde au dispărut fugarii sălbăticiți și murdari, ca niște ființe animalice, din celălalt roman? Natura însăși pare a fi alta: „Nu ploua, nu băteau vinturi, nu ardea prea tare soarele. Finațurile înfloreau pretutindeni; în dumbrăvi cînta cucul. Prin sate oamenii ne ieșeau înainte cu vin și cu pită, ispitindu-ne despre veștile din lumea asta și de pe tărîmul celălalt...“ Curtea lui Vasile Lupu e un mic Bizanț. Bogăția palatului, a veșmintelor și a mîncărurilor, echipajele, luxul și fastul uimesc pe străini. La masă, fiecare are locul lui în raport cu rangul. Divanul de judecată domnesc seamănă cu un spectacol de teatru: boierii stau în sală iar domnița Ruxanda ascultă judecățile într-o lojă secretă, prevăzută cu o perdea de mătase. Pe o scară mai mare decît în nuvele și decît în *Hanu Ancuței*, Sadoveanu pune în aplicare aici concepția sa utopică. În *Frații Jderi*, într-o epocă și mai veche, se vede dintr-o dată toată organizarea socială ce reprezenta pentru scriitor modelul, cu un suveran luminat și autoritar în vîrfurile piramidei, înconjurat de boieri ascultători și bizuindu-se pe răzeșii liberi, cu o administrație perfectă și cu o armată aproape regulată. Ștefan cel Mare simbolizează pe domnitorul național. Ieșirile lui,

vînătorile și mesele lui sînt de un maxim protocol. Domnul se arată poporului său ca un zeu, natura însăși fiind rodnică și fericită ca într-un eden: „... Sus stătea Vodă întru toată mînia, împresurat de boieri; și spătarul îi ținea spada și buzduganul. Nimeni nu putea să înlătore dreptatea aceluia braț. Ori boier, ori mișel simțea acea apăsare ca sub o întocmire neclătită așezată de Dumnezeu. De cînd acea putere se așezase asupra Moldovei părea că s-au schimbat și stihiiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbielșugate. Iazurile stăteau liniștite în zăgazuri; morile și pîraiele cîntau în văi; prisăcile se înmulțeau în poienile pădurilor; drumurile erau pașnice“. Această lume din epoca lui Ștefan nu se deosebește decît prin proporții de aceea schițată în primele povestiri sau în *Crișma lui moș Precu*. Căci este tot o societate țărănească, un fel de familie extinsă la întreaga țară. Domnitorul fiind capul mării familii, el dispune de soarta supușilor ca un tată de a fiilor săi. Relațiile sînt patriarhale și gentile. Familia Jderilor nu e decît tiparul în mic, nucleul întregii societăți. Se accentuează, desigur, față de variantele primare ale universului sadovenian, unele trăsături. Cele mai importante sînt stabilitatea (împinsă pînă la ritualizare și raport ceremonial) și omogenitatea idilică. Ne aflăm de fapt pe o treaptă paradisiacă. Romanele istorice sadoveniene înfățișează o pierdere a acestei vîrste fericite, pe care scriitorul o fixează în epoca lui Ștefan. Dezvoltînd o idee a lui Cantemir din *Descrierea Moldovei*, Sadoveanu creează de fapt în Moldova lui Ștefan cel Mare „vîrsta de aur“ a societății sale țărănești și naționale.

Cel din urmă model din care se constituie universul sadovenian este acela cîrturăresc. În cîteva cărți de la sfîrșitul deceniului al patrulea (*Divanul persian* fiind cea mai importantă), societatea ideală sadoveniană

intră, cum am remarcat deja, într-o fază abstractă și „filosofică“, societate de înțelepți care se guvernează cu ajutorul rațiunii. Sursa e desigur tot secolul XVIII: posibilitatea unei lumi raționale, bazată pe filosofie, cu suverani luminați care ascultă de sfetnicii lor, echilibrînd neconținut balanța celor bune cu cele rele. Culoarea e orientală la Sadoveanu, fiindcă de acolo vin cărțile. „O, filosoafe, împărățiile stău pe adevăr, nu pe minciună“, spune împăratul Kira din *Divanul persian*. Și filosoful răspunde: „Așa este, slăvite stăpîne, dar de unde am cunoaște noi adevărul de n-ar fi minciuna? Și cum ar putea fi dreptate fără cele nedrepte? Dumnezeu a pus în cumpănă cele potrivnice ca să aibă bietul om cu ce să se joace și cu ce să biruiască zădărnicia vieții. De aceea, Doamne, temeliile împăraților sînt tocmai nedreptatea și neadevărul, ca să poată împărății să le bată și să le biruiască. Dacă n-ar fi nedreptate și neadevăr, n-ar mai fi nevoie de puterea împăratului“. Aerul asiatic, Arabia, *1001 de nopți*, India, Persia oferă cadrul, pentru această ultimă utopie a lui Sadoveanu care, în anii fascismului și ai războiului, încerca să opună, nu fără măreață naivitate, demenței istoriei o istorie încă rațională.

Aici sînt două lucruri de precizat: mai întîi, raportul dintre această utopie, a unei societăți de filosofi, și utopia democrației țărănești; apoi, ce datorează cu adevărat Sadoveanu răsăritului, într-o concepție așa de occidentală în fond (dacă admitem că occidentul e în bună măsură produsul rațiunii și al secolului XVIII).

Oricît de deosebită ar fi lumea din *Frații Jderi* de aceea din *Divanul persian*, între ele sînt unele puncte comune. În imobilitatea lui, expresie a unui feudalism încremenit în faza de început, de obști libere, organizate conform tradiției, paradisul Moldovei lui Ștefan e o societate aproape la fel de omogenă ca

aceea din *Utopia* lui Morus. Lipsind ideea contractului (și deci a ipocriziei), implicată în gîndirea mai tuturor utopiștilor europeni, la Sadoveanu găsim, în schimb, ideea de „societate naturală”. Căci și societatea familial-îbștească și aceea de filosofi sînt rezultatul unei fatalități pe care scriitorul n-o analizează: nicidecum al unei înțelegeri deliberate. Accentul cade pe tradiția infinită dinainte, nu pe momentul de constituire: neevoluînd, această lume n-are nici sfîrșit, nici început. Este în fond intemporală. Așa cum arabii din anul 1000 au văzut în epoca lui Harun al Rașid „vîrsta de aur”, proiectînd-o asupra întregii lor istorii, Sadoveanu face din epoca lui Ștefan un model și din legendara împărăție a lui Kira, altul. Ștefan este Harun al Rașid al lui Sadoveanu. Toată opera îl sugerează și scrierile succesive conțin imagini ale lui mereu mai desăvîrșite. Societate țărănească sau societate de filosofi — deopotrivă de armonioase, expresie a unei lumi întregre și a unui om moral. Sadoveanu este cronicarul melancolic al acestei societăți prudente, stabile, ceremonioase, din care răul și nedreptatea nu lipsesc, dar în care triumfă totdeauna pînă la urmă binele; cîntempletor cumpătat al slăbiciunii și al patimilor omenеști, el tinde neconștient spre apologia vîrstei eroice, dar și înțelepte, a umanității, în care sabia și spiritul se cumpănesc reciproc, în care bărbăției, forței și brațului îi corespund inteligența, mintea și morala. Visul lui Sadoveanu este al unui om armonios într-o lume armonioasă.

În fond, din Renaștere încôace, utopiile au exprimat mereu convingerea oamenilor că pot conviețui rezonabil, că își pot supune destinul istoric. Enciclopediștii au imaginat o asemenea societate reglementată rațional chiar în pragul Revoluției franceze și toată Europa a continuat să creadă în ea pînă la primul război mondial. Utopia lui Sadoveanu e aceea a umanismului

clasic, prelungită într-o Europă care a devenit, în câțiva ani, cu totul inaptă și pentru armonie și pentru rațiune. Dacă luăm în considerare asiaticismul lui Sadoveanu, din cărțile lui târzii, putem observa că el însuși are despre lume o idee ce nu se mai reduce la vechiul spațiu greco-latin, la valorile civilizației mediteraniene. Încercarea lui de a lărgi acest spațiu sensibil reflectă neîndoiește o stare de criză. E drept, persanii, arabii sau indienii pătrunseseră în cultura Europei încă în secolul XVIII: dar Montesquieu și Voltaire îi folosiseră nu atît pentru a adăuga ceva continentului moral pe care trăiau, ci pentru a-l reflecta într-o oglindă. Mod de comparare și de relativizare: străinii lor nu aduc în occidentul european o altă lume, ci văd cu alți ochi același occident. Nu putem spune același lucru despre *Divanul persian*, despre *Cuibul invaziilor*, despre *Creanga de aur*. La Sadoveanu, mai întîi, din vizitat; europeanul devine vizitator: el este acum cel care călătorește ca să cunoască alte lumi; ceea ce nu se poate spune nici despre Zadig, nici despre Candide escapadele lor fiind fanteziste geografic. În al doilea rînd, această ieșire în lume a europeanului echivalează cu o îmbogățire a Europei înseși. Contemplația de tip oriental, filosofia indiană, ceremonia japoneză sînt, la Sadoveanu, o substanță, nu doar elemente ale unui decor, și ele se adaugă raționalismului de tip occidental, incapabil să traverseze criza. Aici Sadoveanu e, probabil, mai aproape ca oricînd de o soluție cu adevărat nouă la problemele unei Europe sfîșiate, deșirate, care și-a părăsit zeii, idolii, valorile și arta. Ca și Malraux care descoperă China și Cambodgia, ca și „africanul” Camus, ca și Durrell, în Alexandria, sau Huxley în India, Sadoveanu părăsește o scenă prea strîmtă pentru una mai cuprinzătoare, lărgeste spațiul spiritual, caută o rezolvare a crizei, nu în afara culturii lui, dar prin punerea ei în relație cu altele, prin integrare în alte culturi.

Pînă la un punct, experiența lui Kesarion Breb, trimis de preotul religiei vechi din Dacia să cunoască roadele creștinismului în Bizanț, este simbolul experienței scriitorului însuși, iar concluziile lui Kesarion Breb se întîlnesc cu ale lui Sadoveanu: eroul povestirii nu vede în Bizanț decît alte chipuri de a se juca aceeași piesă. Pe scena lumii, Sadoveanu redescoperă spectacolul pe care-l știa prea bine. Noțiunea însăși a Europei nu va fi de aceea radical modificată. Sadoveanu știe ca și Kesarion că „va fi cel din urmă slujitor“ al vechilor rînduiri: nu-și depășește condiția, deși îi înțelege limitele. Se întoarce, privește îndărăt, renunță. Este un sceptic iremediabil. Poate și pentru că (în sfîrșit) experiența lui nu este (ca a lui Malraux sau Durrell) una de viață, ci una livrescă. Aici e diferența majoră. Pentru Breb, Bizanțul e o carte în care poate citi lucrurile: pentru Sadoveanu, Arabia înseamnă *1001 de nopți*, India înseamnă *Sindipa*, Mongolia înseamnă *Jurnalul soților* Attkinson. Universul imaginar al filosofilor lui este scos pe de-a-ntregul din cărți. El nu se confruntă cu o lume nouă, ci cu niște cărți vechi, cu o experiență solidificată, cu o imagine aproape la fel de convențională, dacă nu și la fel de neverosimilă, a Orientului ca aceea adusă cu ei de primii orientali ce vin în Europa secolului XVIII. În ciuda deosebirilor, Sadoveanu e din această cauză mai aproape de Montesquieu decît de Malraux. Autorul *Căii Regale* e un aventurier și un neliniștit, un optimist și un activist, fugind dintr-o lume ce se năruie, încercînd să așeze alți idoli în locul celor care au căzut de pe soclu. Sadoveanu e contemplatorul sceptic al ruinei, fatalist incurabil.

Să comparăm o clipă spiritul din *1001 de nopți* cu spiritul operei lui Sadoveanu, spre a vedea și în ce fel cărțile vechi ale Orientului îi hrănesc imaginația. Pentru arabii ce inventau poveștile Șahrazadei, valoarea supremă nu e munca—nu e nici la Sadoveanu—ci bogăția.

Accentul cade exclusiv pe latura materială a existenței. Ciclul arab lasă impresia că fericirea atîrnă numai de bogăție. Găsind lampa fermecată, fiul croitorului devine bogat și fericit. El mănîncă întîi pe săturate (dovadă că foamea era cronică), luînd apoi de soție pe fiica sultanului. O particularitate a acestor povești e tocmai relativa ușurință cu care se poate umple distanța dintre clase: deși această distanță e, în imperiul arab al secolelor IX—X, cînd iau naștere poveștile, un adevărat abis, mai mare decît în orice societate cunoscută. Aladdin, ca să devină din fiu al unui croitor sărac ginerele sultanului, n-are altceva de făcut decît să plătească zestrea cuvenită rangului social. E singura probă serioasă pentru solicitant: competiție de avere, nu de merite. Poveștile arabe nu reflectă, desigur, o situație de fapt, ele întretin o iluzie, fiind, în condițiile de inechitate socială în care trăiau deopotrivă ascultători și povestitori, expresia unei uriașe nevoi de defulare colectivă. Cînd nici o soluție practică nu poate ajuta pe sărac să-și schimbe locul în societate, el recurge la imaginație. Iar în imaginație el înfrînge toate barierele. Nimeni nu se miră de averea subită a lui Aladdin. „Bogăția vine de la Allah“, spune sultanul. Dovadă că originea averii era simțită ca vrăjitoarească. Ceea ce munca nu oferea, oferea norocul. De aceea criteriul este averea și nu meritul personal. În universul sadovenian această imensă bogăție nu e de închipuit. Societatea lui fiind omogenă, marile contraste lipsesc și scriitorul e liber să apese pe valorile spiritului, pe înțelepciune, pe gustul vorbei de duh, mai mult decît pe acelea strict materiale. Nu doar că fericirea nu mai atîrnă de bogăție, dar nici bogăția nu mai e fabuloasă: scriitorul introduce o notă de cumpătare, de care se leagă morala însăși a lumii lui. Aladdin nu va fi pedepsit pînă la urmă pentru norocul lui colosal și nemeritat: acest noroc îl sperie însă de curo-

peanul Sadoveanu care a moștenit de la greci o măsură umană a lucrurilor și convingerea că Nemesis pedepsește totdeauna pe cei care, ca Polycrates, încearcă s-o întreacă prin înșelătorie. Averea, bunurile materiale, banii devin în aceste condiții simple mijloace, niciodată scopuri în sine. Bogații lui Sadoveanu nu sînt neapărat fericiți; din contra, există la el o fericire în a trăi sumar și auster. Oamenii nu-și schimbă decît prin accident clasa socială și nu au în fond vreo bucurie în a și-o schimba. Toți își respectă rangul nașterii, promovarea fiind întemeiată pe iscusință. „Viața plugarului și a păstorului statornic e mărginită — se explică autorul însuși în *Viața lui Ștefan cel Mare*. Mulțămirea lui materială e mediocră; de aceea își creează bucurii sufletești. Religia și legenda, cîntecul și tradiția sînt pentru el bunuri mai substanțiale decît aurul“. Mărginirea lumii lui Sadoveanu vine din mărginirea filosofiei lui. Acestea și sînt lucrurile importante din analogie: Sadoveanu raționalizează Orientul și spiritul unei Europe ce nu mai era ea însăși rațională. Scriitorul modern e de obicei un revoluționar, care sacrifică Europa cărților pentru forme inedite de viață. Imaginația lui Sadoveanu rămîne, chiar și în cele mai protestatare din scrierile lui, una cărturărească. Așa cum filosofia vieții la el sfîrșește într-o utopie a cărții, universul însuși al literaturii lui sfîrșește în livrescul *Divanului persian*.

## ARTA

Sadoveanu însuși și-a intitulat volumul de debut: *Povestiri* și puțini dintre contemporani l-au considerat altfel decât un povestitor prin excelență. Totuși, dintre întâiele scrieri, *Haia Sanis*, *În pădurea Petrișorului*, *Faceri de bine*, *Bordeenii*, *Fântina Hazului* și atâtea altele sînt mai degrabă nuvele: obiective, descriptive, minuțios realiste. Nuvela fiind forma impersonală a povestirii, ea se apropie de romanul clasic, prin observație și tipologie în vreme ce, înrudită cu povestea, cu epicul popular în genere, povestirea e mai ales un ceremonial al supunerii. În nuvela tradițională, limba naratorului e transparentă: a personajelor, opacă. Există o limbă a fiecărui personaj (după care îl putem recunoaște) și ea nu se însumează de obicei în limba autorului (naratorului). Momentele lui Caragiale sau amplele nuvele ale lui Slavici au, de aceea, caracter aproape teatral: personajele trăiesc în propriul limbaj, ies în el ca pe o scenă. Mișcarea epică ascultă de cea mai strictă compoziție: introducere, intrigă, punct culminant și deznodămînt — etape ale unei construcții și totodată ale unui conflict, manifestînd prezența fizică a narațiunii și totodată conținutul ei psihologic. În *Domnul Goe*, în *Moara cu noroc*, nu se povestește nimic: totul se reprezintă. Nu există narator: există un ochi

care vede, organizează, urmărește, descompune în detalii și recompune ansamblul. În *Haia Sanis*, care e un roman concentrat, sau în *Cînele*, care e o schiță, nu intervine nici un povestitor, nici o voce care să nu aparțină unui personaj. Naratorul însuși e lipsit de voce, e mut. Vede, fără să vorbească. Mai exact spus: vocea lui e incoloră, fără personalitate, făcînd oficiul convențional de a lega personajele, tablourile și acțiunea.

Acesta e și *primul tip* al narațiunii sadoveniene, foarte răspîndit în volumele de început. *Al doilea* este al povestirii la persoana întâi în care povestitorul este și eroul întîmplării (însă deosebit de autor): *Hanul Boului*, *Păcat boieresc*, *Prisaca de altădată*, *Cozma Răcoare*. Diferența notabilă constă într-un transfer: ochiul neutru de dincolo devine o voce implicată; evenimentul văzut, evenimentul trăit; logica faptelor, o logică afectivă. În fond însă, structura adîncă se conservă, cu o notă mai pronunțat sentimentală. Un personaj relatează el însuși ce a trăit. Dacă comparăm acum *Păcat boieresc* cu *Codrul* (temă similară) descoperim un *al treilea tip* de narațiune, în care povestitorul (mereu deosebit de autor) e numai martor, nu și erou al întîmplării. Tot un personaj: dar cu rol secundar, accidental. O voce care se apropie din nou de impersonalitatea ochiului din primul tip; o structură narativă mai fină însă, ce le corectează pe celelalte două. Iată cum. Față de narațiunea clasic impersonală, aici centrul este mutat din exterior în interior, și din vidul unui povestitor neidentificabil ca persoană, abstract, în realitatea unui personaj; în primul tip, ochiul prindea în retina lui evenimentele, oamenii, locurile, atmosfera, încă înainte de a exista povestirea, și le urmărea și după încetarea ei; vocea din al treilea tip începe și se încheie în povestire, este contemporană cu ea. Scade deci impresia de convenție pe care nuvela

și romanul tradițional ne-o dau adesea astăzi. Față de povestirea întâmplărilor de către eroul însuși al întâmplărilor (tipul al doilea), care era prea patetică, crește impresia de firesc. Martorul, străinul, sînt povestitori mai credibili decît participantul: fiindcă ei sînt în același timp, înăuntru și în afară, implicați și neimplicați. „Literatura“ se găsește totdeauna pe această linie despărțitoare: nu e nici viață trăită, nici minciună pură. Cel mai aproape de privilegiul de a vedea deodată în ambele părți — spre realul existenței și spre libertatea invenției — nu e nici naratorul impersonal, neutru (a cărui libertate e în principiu absolută, fiindcă trece înainte și după spațiul concret al narațiunii) nici eroul (copleșit de conținutul experienței sale, prizonierul unei emoții, pe care tinde s-o falsifice din solidaritate cu sine), ci martorul, „al treilea“, al cărui angajament e totdeauna dublu. Ochiul din narațiunea obiectivă vede prea mult, adică totul; misterul se spulberă prin schemă prestabilită, ordine, simetrie; eroul din povestirea trăită vede, la rîndul lui, prea puțin, el e orbit de ceea ce relatează, punînd persuasiune, sentiment, și spulberînd misterul prin abundență în detalii, prin dezordine trădătoare. Prin dublul său angajament, martorul e ferit de ambele exagerări, ochi mut, voce oarbă: el e un ochi căruia i s-a redat vorbirea, o voce căreia i s-a redat vederea. În sfîrșit, *al patrulea tip* de narațiune, la Sadoveanu, este acela în care martorul nu mai este un simplu personaj secundar, ci însuși autorul: narațiunile maturității sadoveniene intră, aproape fără excepție, în această categorie. Dacă în tipul imediat anterior, autorul se confunda cu unul din personaje, se cobora la nivelul lui, se lăsa redus, înșușit, de data aceasta el se menține într-o perspectivă detașată și ironică, accentuînd tocmai ceea ce încerca mai înainte să evite: convenția istorisirii. Cel ce povestește este din nou, ca

în primul tip, un suprapersonaj. Deosebirile sînt însă esențiale: în locul unui ochi neutru care privește, o voce anumită care vorbește; în locul unei absențe obiective, o prezență ironică; în locul reprezentării (scenă, eroi, conflict), un limbaj.

Efectele schimbării se constată lesne. Narațiunea se de-dramatizează, la propriu ca și la figurat: la propriu, fiindcă, dispărînd reprezentarea, dispar teatrul, scena, eroii; la figurat, fiindcă însuși conflictul se atenuează, odată cu încetarea diferențelor de nivel psihologic. Personajele își pierd limba proprie: altcineva vorbește în locul lor, un suprapersonaj care e însuși autorul. Odată cu limba, își pierd și psihologia. În loc să vorbească, sînt vorbite: și nu numai vorbirea lor e vorbită, dar și gesturile, ființa lor întreagă. De-dramatizată, narațiunea rămîne fără relieful ei „realist”, pe care-l dădea senzația de mișcare a personajelor într-un spațiu cu mai multe dimensiuni, cu înălțime și adîncime. Din basorelief, povestirea devine plană. Personajele: figuri într-un discurs, ca și momentele acțiunii: imagini plate pe o suprafață plată, iluzii ale unei vorbiri. Povestirea curge ca o apă și ceea ce duce cu sine sînt aparențe de bușteni, liane, frunze; nimic altceva decît reflexe ale valurilor și ale luminii, într-o oglindă. Din limbaj funcțional, limbajul povestirii sadoveniene devine limbaj esențial, din mesager pentru obiecte de dincolo de el, substanță în sine.

Aceste patru tipuri nu sînt simultane: e vorba mai curînd de o evoluție către cel din urmă examinat, care e al mai tuturor operelor tîrzii. În definitiv, ceea ce percepem în *Țara de dincolo de negură*, în 24 iunie și în altele e o voce: profundă, monotonă, cu un timbru ușor de recunoscut. Recitind primele narațiuni ale prozatorului, constatăm cu surprindere că vocea era deja în ele; aproape insesizabilă atunci. În, de exemplu, *Într-un sat odată*: „În amurgul unui început de toamnă,

un călăreț cobora în trap liniștit spre sat, prin mîngîierile vîntului înscrării. În liniștea coastei, potcoavele calului sunau rar și dulce pe șosea: tac-tac, tac-tac...“ Contează mai puțin absența povestitorului ca persoană identificabilă (narațiunea aparține primului tip): el e sugerat în această voce. Ce-i drept, vocea e deocamdată intermitentă. Răsună la început și la sfîrșit: un mic pasaj de nuvelă realistă, reprezentabilă, formează miezul scrierii. Sau, iată *O istorie de demult* din al treilea tip narativ: și aici auzim vocea, de asemenea intermitentă, clară abia către final, cînd, peste vechea scenă de teatru a tragediei, unde a crescut iarbă deasă, vîntul poartă, împreună cu frunzele veștede, sunetul ei unic: „Ne întoarserăm în loc, pe perinile trăsorii. În urmă, tăpșanul singuratic, între muncele, se deslușea cu tufișurile, cu arborii lui pitici și răsuciți, deasupra mormintelor pierdute și uitate. Peste singurătatea și peste melancolia aceea de început de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite“. Vocea încheie aici o istorisire pe care a provocat-o: ea s-a rătăcit, un timp, a asurzit, ca și în povestirea anterioară, îngăduindu-ne să vedem prin transparența cuvintelor teribila scenă a spînzurării unei femei; apoi s-a regăsit, închizîndu-se brusc asupra viziunii, și-a reluat opacitatea, vibrația stinsă. În majoritatea povestirilor maturității, această voce placid-amară, pătrunsă de o muzicală sentimentalitate, e substanța din care se modelează totul: evenimente, peisaje, oameni, mișcările și vocile lor. E o lavă, cîndva fierbinte, care acum s-a răcit și ne permite să-i citim în accidente suprafeței o întreagă viață. Nu se mai mărginește să ne introducă în subiect, să încadreze întîmplările, să le premerge și să le succedă, ci le conține efectiv și organic. Este însăși materia din care se alcătuiesc, bunăoară, în *24 iunie*, peisajele acvatice, barcagiul, rudarii, Raruca, pescarul și povestirile lor. Niciodată n-a fost mai evident că sub-

stanța povestirii este însăși spunerea ei: conținutul, un limbaj. Pînă și vorbirea eroilor se detașează doar pe fondul acestui limbaj comun. Limba colorată, vie, a rudarilor crește pe limba naratorului ca mușchiul pe scoarța copacilor, e o combinație de cuvinte ce înflorește pe alte cuvinte. Totul consumă înlăuntrul unei singure voci, se raportează la ea, își menține savoarea și prospețimea prin ea. Și această voce e însăși narațiunea, rămînînd în urechea noastră tot timpul, ca o masă omogenă de sunete, ca o materie.

Din aceste exemple rezultă destul de clar că tendința principală a artei sadoveniene este aceea spre o indiferențiere ce s-ar putea compara cu nonfigurativul din pictură. Limbajul nu mai figurează lumea, ci o constituie, nu mai este un vehicul, ci o materie, așa cum linia și culoarea încetează, în pictură, să mai reflecte forme ale lucrurilor reale, devenind ele înseși o formă. Trei din cele patru tipuri narative nu mai apar decît accidental în povestirile de după 1928, unde relieful, impresia de spațiu real sînt înlocuite de un stil, de o retorică, de o vorbire. Prin „vocea” pe care am încercat s-o pun în evidență, înțeleg tocmai această vorbire substanțială din care ia naștere, ca dintr-o emisie de unde, viața operei. Nu încapă nici o îndoială, pentru cine îi citește cărțile în ordinea apariției, că Sadoveanu a tins de la început către acest stil: din ce în ce mai dens, mai material, mai senzual.

„Senzualitatea” e un aspect important, dovadă tocmai a materializării conținutului, a unei expresivități imanente în plasticitatea ei extraordinară. „Poezia noastră îndulcește întrucîtva realismul domniei voastre”, remarcă naratorul din *Roxelana*, cînd opune stilul oriental celui european. Evoluția de la narațiunea reprezentată, în relief, la aceea bazată pe o ceremonie a cuvîntului reflectă, la Sadoveanu, un proces de poetizare a prozei, paralel cu acela de omogenizare pe care

l-am semnalat la toate nivelurile: viziune, univers, modalitate. Sațietatea stilistică („stilul înflorit“ al naratorului din *Roxelana*) e indiciul unei arte prin excelență poetice, de magie verbală, de elocuție pură, în care conținutul e perceptibil direct în formă, vorbire sau scriitură, în care „ideea“ se „senzualizează“. Efect, desigur, al descoperirii artei orientale, dar nu numai atât: căci îl simțim mai înainte, ceea ce înseamnă că e o trăsătură de caracter a întregii literaturi sadoveniene.

S-a observat uneori că, în *Împărăția apelor* și în alte cărți de acest gen, conținutul nu este propriu-zis epic, ci poetic și contemplativ. Cu alte cuvinte, dacă, în narațiunile de vinătoare și pescuit de pînă la o anumită dată, vinătorea și pescuitul ofereau cadrul sau pretextul pentru o întâmplare oarecare, pentru analiză psihologică (un tînăr se duce la vinătoare de rațe și e vrăjit de ochii unei fete de morar; un boier își împușcă, la o vinătoare, soția necredincioasă etc.), ulterior, „subiectul devine cu desăvîrșire indiferent și însuși cadrul se animă. „Acum un an, după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte“: altădată, o asemenea frază ar fi fost rama tabloului; acum ea constituie însuși tabloul, căci nu mai funcționează ca element de introducere, ci ca materie. Același lucru se întâmplă în *Hanu Ancuței*, unde, spre deosebire de *Crîșma lui moș Precu* și chiar de *Cocostîrcul albastru*, hanul, întîlnirea oamenilor, nu mai sînt doar decorul exterior, ci spațiul interior al epicii. G. Călinescu a zugrăvit foarte frumos acest proces, această senzualitate flamandă a prozei sadoveniene: „La crîsmă nu mai merg oamenii spre a-și dezvălui tainele, acolo vine autorul cu proiecțiile sale să se veselească de mirosul și gîlguirea vinului... În toate volumele lui Sadoveanu vom găsi momentul împărtășirii cu hrană, în ultimele volume, însă, golirea ulcele cu

vin și ruperea fripturii în țițlă iau aspectul simbolic al unui imn adus uberițății solului. Oamenii plutesc într-o stare de fericire statornică, aduc laude roadelor pământului... Naivitatea schilleriană ia forme panta-gruelice... Este evident că sistematizându-și propria inspirație, scriitorul a ajuns la un concept al fericirii naturale, prin care și-a îmborspătat paleta, eliminând liniile melancoliei și înlocuindu-le cu tonurile flamande ale vitalității. S-ar putea chiar afirma că Sadoveanu reface în Moldova de azi Olanda pictorilor de acum câteva secole, cu oameni în zdrențe umplându-se de vin și contemplând cu ochi lacomi mari bunăți de cărnuri fripte. Olanda urcioarelor de vin și a meselor de bucătărie pline cu vînat și pești... Centrul de greutate al bucăților îl formează expunerea băuturilor și alimentelor, făcută cu infinită savoare verbală, cu ceremonii delicate, într-un limbaj de un artificiu grațios”.

Substratul unei mari părți din literatura lui Sadoveanu fiind acesta, se înțelege că cei care au interpretat, de exemplu, istorisirile de vînătoare, pescuit sau chiar acelea de călătorie ale scriitorului ca pe niște reportaje superioare, fără invenție artistică, s-au înșelat, neluînd în seamă tocmai latura artistică atît de izbitoare. Invenția însăși are aici un sens special, căci constă, înainte de orice, chiar în abundența plină de savoare a detaliului, în concretul unei proze a cărei originalitate ține prea puțin de fabulă, de anecdota epică, și cu mult mai mult de modul expunerii. Sadoveanu e capabil să dea impresia că povestirea e mereu aceeași, cînd, în fond, ea e de fiecare dată alta. Pe sute de pagini se repetă aceleași scene, aceiași eroi, aceleași peisaje: fiind neconținut altele, noi, proaspete. Geniul lui Sadoveanu este, s-a spus, al variațiunii pe temă. Invenția nu e în subiect ci în protocolul istorisirii. E o altă consecință a disoluției realismului epic și psihologic care îl împinge cu

timpul pe autor spre acele admirabile cărți de după 1928, care, de la *Împărăția apelor* și *Țara de dincolo de negură* la *Poveștile de la Bradu Strîmb*, denotă o schimbare de structură și de perspectivă esențiale. Pînă în 1928, cele mai multe volume publicate sînt culegeri, în care fiecare bucată are autonomia ei. Doar două din cărțile importante de după 1928 mai păstrează acest caracter (*Ochi de urs* și *Fantazii răsăritene*), restul avînd o structură ciclică, în care narațiunile se leagă, se continuă, atît prin cadru și temă, cit prin revenirea unor motive semnificative. Nu fiecare narațiune în parte prezintă interes, ci ansamblul; și, dealtfel, e și greu de făcut delimitări înăuntrul ciclurilor, compuse muzical, cu o tehnică imperceptibilă, dar riguroasă, a repetării, alternării și leit-motivelor. Varietatea se produce într-o unitate ce nu e doar efectul compoziției, ci și al perspectivei. Ceea ce, la prima vedere, putem lua drept personaje, nenumărate personaje — vînători, călători, pescari — sînt de fapt prototipuri oarecum stabile, pe care le putem numi Călătorul, Pescarul, Vînătorul, multiplicat la infinit, însă esențial aceleași. Rotirea lor sugerează consistența spațiului literar al acestor cicluri, ca rotirea unor teme, în jurul prototipului principal care este de fapt Povestitorul. Invenția însăși re apare odată cu el: căci, prin el, prin forța lui de a învîrți mașinaria atît de lipsită de epică, atît de substanțial poetică, a ciclurilor, se realizează în monotonia aparentă halucinantă lor diversitate.

Să procedăm la descompunerea și la recompunerea sistemului, spre a învedera mecanismul imaginației. *Priveștiile dobrogene* se deschid cu elogiul călătoriei; *Istoriisirile de vînătoare*, cu acela al vînătorii; la începutul *Împărăției apelor*, ascultăm lauda pescuitului; în „înainte cuvîntarea“ la *Divanul persian*, pe a povestitului. Iată, deci, chiar cele patru teme fundamentale: călătoria, vînătoarea, pescuitul și povestirea. Tot patru

vor fi și personajele simbolice: călătorul, vînătorul, pescarul și povestitorul. Relația lor e semnificativă. Călătorii, nenumărați, de la rătăcitorii singuratici la negustorii de tot felul, nu apar numai în jurnalele de călătorie propriu-zise (*Oameni și locuri* etc.): cum călătoria impregnează întreaga operă, puține personaje sînt străine de această nevinovată și folositoare manie. Cu picioarul, călare, în căruță, cu pluta ori vaporul, cu trenul și automobilul, toată lumea sadoveniană călătorește. Căruțașii, vizitii, călăuzele alcătuiesc o breaslă bogată, pe măsura necesităților. O temă derivată este rătăcirea: ieșirea adică din spațiul cunoscut, surpriza peisajelor insolite, capcana. După cum, un personaj derivat este rătăcitul: intrusul, străinul fără nume, martorul accidental. Vînătoria și pescuitul sînt, pe de o parte, legate de călătorie, căci presupun explorarea de locuri diferite sau îndepărtate. Expediția cinegetică și pescărească e uneori rațiunea călătoriei; alteori, pretextul ei. Dar pînda vînătorului ori vegherea pescarului asupra nadei azvîrlite în apă fac din vînătoare și pescuit indeletniciri deopotrivă staționare; pe lângă mijloacele deplasării, ele le implică pe acelea ale statului pe loc: ascunzătoarea, refugiul, coliba, hanul. Statul pe loc favorizează imaginația („Mi-am pregătit trei undiți și le-am desfășurat în apă, la fund, cu plumbi... M-am chincit pe malul umed... În acea clipă am auzit în marginea luncii și cîntecul din ajun al rudăresei. Numai un moment am fost atent într-acolo și crapul era cît pe ce să cîștige lupta..."); de aceea, vînătoria și pescuitul sînt, pe de altă parte, legate de povestit. Povestitorii la Sadoveanu se recrutează adesea dintre vînători și pescari, așa cum vînătorii și pescarii se recrutează de obicei, dintre călători. Dar spre deosebire și de călătorie, și de vînătoare și de pescuit, povestitul conține, pe lângă expresia unei explorări a lumii, și pe aceea a transformării ei. Și, de la un timp, totul devine bun de

povestit: călătoria, vânătoarea, pescuitul. Din ingredient ce dă farmec existenței singuratice sau expediției colective, petrecerii vesele la han, popasului, povestitul se prefacă într-o plăcere gratuită a spiritului: călători, vânători și pescari simt cu toții nevoia să-și dezlege limba. Îndeletnicirile lor îi despart uneori, povestitul îi apropie totdeauna. Și nu povestesc doar ce li s-a întâmplat în călătorie, la vânătoare sau la pescuit; povestesc de asemenea ce li s-ar fi putut întâmpla. La început povestesc ca să treacă timpul; apoi își trec timpul ca să povestească. Scopul lor necunoscut, dar imperios, este imaginația sau, altfel spus, vorbirea. Nenumărații povestitori din cărțile lui Sadoveanu repetă înlăuntrul ficțiunii destinul scriitorului însuși care transformă tot ce trăiește în fapt de imaginație. Vinează, călătoresc, pescuiesc, în vederea poveștii; orice le iese în cale poate constitui un prilej; iar când acesta lipsește, îl inventează, căci povestea este buretele care absoarbe totul. Sadoveanu înseamnă o capacitate de a vorbi inegalabilă, un debit verbal enorm. Subiectul vorbirii — în *Țara de dincolo de negură* în *Istorisiri de vânătoare* — este numai superficial vânătoarea, pescuitul, călătoria: în realitate, cum s-a remarcat, este vorbirea însăși. Odată dezlegată, limba se exercită la nesfârșit. Oamenii vorbesc; și nu numai de cânt pentru a spune ceva. Taina lor nu e ceva ce se ascunde; încercînd s-o aflăm, sîntem decepționați: mereu aceeași dragoste înșelată, aceeași suferință, aceeași vină, aceeași moarte; taina lor adevărată este, paradoxal, nu ceea ce se revelă în vorbire, ci vorbirea însăși. Toată enigma personajelor lui Sadoveanu constă în uriașa lor limbuție: de a trăi în cuvinte, de a se inventa în cuvinte, de a pune între ele și restul lumii cuvintele. Pînă și muțenia e vorbire: nimeni nu tace cu adevărat vreodată în proza lui Sadoveanu. Tăcerea nu e la el inversul vorbirii, ci inversul existenței: a tăcea echivalează cu a muri, încetarea

vorbirii fiind încetarea vieții. Sadoveanu, omul, a putut părea un taciturn; ca o compensație, opera lui e o vorbire continuă. Personajele înseși par firi închise, reticente și tăcute; în realitate, în povestirile lui Sadoveanu toată lumea vorbește.

O prefacere a artei putem observa și în romanele istorice. În toată rigoarea, numai primele apărute (*Șoimii*, *Neamul Șoimăreștilor*) sînt romane propriu-zise; cărțile maturității (*Zodia Cancerului*, *Nunta Domniței Ruxanda*) fac trecerea spre structura epopeică din *Frații Jderi* sau spre aceea de basm din *Nicoară Potcoavă*. Romanele din tinerețe au caracterul narațiunilor romantice de aventuri și sînt influențate de scrierile asemănătoare ale lui Walter Scott, Victor Hugo și Al. Dumas. Accentul cade pe acțiune, pe elementul de surpriză și de suspense, pe coincidențe. Recuzita genului e aproape toată aici: răpiri, lupte între viteji, urmăriri, trădări, iubiri nefericite. Erotica e romănțioasă iar psihologia convențională, oarecum ca în ciclul lui Sienkiewicz, de la care provin și cîteva teme. Absența densității stilistice traduce, pe de altă parte, absența autorului ca narator: romanele sînt modice și schematice, fără atmosferă, într-un ritm ce ține exclusiv de subiect. Întîiul lucru care ne izbește în cărțile de după război e tocmai încetinirea acestui ritm. Dintr-un ritm al evenimentelor, el devine unul al povestirii, cu alte cuvinte de protocol. Izbîndind atmosfera mitică, se pune în acest fel de acord formula narativă cu conținutul. Și *Zodia Cancerului* și celelalte sînt substanțiale tocmai stilistic: oamenii vorbesc mai cu plăcere decît acționează, amîna fapta prin istorisiri. Modurile povestirii sînt destul de variate de exemplu, în *Frații Jderi*: pe lîngă aceea a autorului, auzim vocea diferitelor personaje. Uneori, chiar, persoana întîi ne induce în eroare. Descrierea taberei de la Vaslui, în volumul al treilea,

o face un personaj anonim, din masa războinicilor lui Ștefan: „credem noi, vasluienii...“ Cine noi? Poate fi vorba de moș Irimie, morarul de la apa Birladului sau de altul ca el. Tot la persoana întâi ne sînt arătate amintirile din copilărie ale lui Ionuț. În sfîrșit, conversația dintre Nechifor și Nicodim, din același volum, începe cu vorbele celui dintîi și abia după un timp descoperim cine povestește și unde. Această „amănare“ a dezvăluirii povestitorului o mai întîlnim și rezultatul e o interferență de voci, ca într-o simfonie. Dar perspectiva narativă esențială rămîne aceea a autorului, a cărui voce am învățat acum s-o recunoaștem și care e la originea atît a ritmului lent, cît și a atmosferei din aceste cărți: ea nu ne mai conduce direct la epica relativ săracă, ci formează un strat opac. Structura epopeică sau fabuloasă se constituie pornind de la acest debit verbal uriaș prin care prozatorul își ia în stăpînire universul și eroii, înălțîndu-i pe un soclu, distanțîndu-i de „realitate“, așezîndu-i în lumina legendei. *Șoimii* era un roman de imaginație, în sensul dat cuvîntului în secolul trecut, cînd i se opunea observația realistă. *Nicoară Potcoavă* e un basm curat, unde evenimentul contează mai puțin decît atmosfera aproape feerică și unde limba autorului și limba personajelor au căpătat o mare densitate. Să analizăm pe scurt, din unghiul artei, *Frații Jderi* și *Nicoară Potcoavă*.

Structura epopeică în *Frații Jderi* înscamnă mai multe lucruri. Întîi, absența individului: personajele sînt tipice, evenimentele, generale. În *Neamul Șoimăreștilor* psihologia era sumară; aici ea este lichidată. Personajul n-are interioritate, condus de legea speciei, nu de impulsuri personale. Verifică o condiție, nu prezintă interes de sine stătător; înainte de a fi el însuși, aparține unei comunități; și, în loc să se izoleze, se atașează tot mai puternic de ea. Ionuț și Simion, la vîrste diferite, străbat același drum, de la răscoala

juvenilă contra legilor tribului la asimilarea deplină de către trib. Nici personajele feminine nu sînt individualități: fata nubilă ca Nasta ori femeia măritată ca Ilisaftha sînt tipice pînă la pierderea oricărui contur. Noțiunea însăși de eroism trebuie înțeleasă ca o intensificare a unor însușiri pe care le posedă toți: eroul nu e singular și deosebit de ceilalți, ci forma cea mai de sus a atașării la colectivitate și a supunerii la ordinea ei străveche. Existența e ritualizată și previzibilă, căci e predestinată. Ionuț care fuge după Nasta la turci nu poate deveni altceva decît viitorul oștean viteaz al lui Ștefan. Soarta fiecăruia e scrisă în stele și poate fi citită acolo. Înțelepții ca Amfilohie Șendrea n-au nici o greutate în a o cunoaște și stăpîni. „E motivul pentru care — notează Lukacs în *Teoria romanului* — timpurile fericite nu au filosofie sau ceea ce e același lucru, toți oamenii sînt în acele timpuri filosofi, deținători ai scopului utopic al oricărei filosofii. Căci care este sarcina adevăratei filosofii dacă nu aceea de a întocmi această hartă artificială?” Toți joacă roluri fixe: stăpînitorii noroadelor și noroadele. Pacea și războiul sînt dinainte stabilite ca și dragostea și moartea fiecărui personaj. Manole Comisul o învață pe Ilisaftha că voința domnitorului e, pentru supuși, sfîntă; mintea netrebnică a unei femei nu o poate pricepe. Mintea fiecăruia e netrebnică, fiindcă unul gîndește pentru toți. Hotărîrile se ascultă, nu se discută. Deliberarea morală e absentă din problemele statului, după cum fusese din acelea ale familiei sau ale insului. Obediența e necondiționată. Fără conflict moral, epopeea sadoveniană are întinderea măreață a unui ocean și calmul lui — căci furtunile nu-l pot scoate din țărături — fiind totodată lipsită de adîncime. Unica unitate de măsură pentru arta epopeii este aceea de extensiune iar criteriul rămîne puterea de exemplaritate; personajele au statură

impresionantă și suflete de copii; cele mai grozave fapte se săvîrșesc cu cugetul senin, căci abisurile ființei morale rămîn necunoscute acestor oameni care simt în tăria brațului ori în aceea a minții un suflu dumnezeiesc; eroismul lor e o încuviințare împăcată, nu un dramatism. Împărțită în cînturi cu o amplă cadență muzicală, epopeea sadoveniană e o lume de eroi uriași și exemplari.

Structura fabulos-alegorică din *Nicoară Potcoavă* e întrucîtva deosebită. Elemente de basm popular există și în *Frații Jderi* mai ales în primele două volume: calul fermecat al lui Ștefan cel Mare, vînătoarea bourului alb sau chiar aventurile de Făt-frumos ale lui Ionuț plecat în căutarea Nastei-Cosînzeana. Sînt chiar și rescrieri ale unor balade vitejești, amestecate în țesătura narațiunii. Dar toate sînt subordonate eposului. În vreme ce în *Nicoară Potcoavă* epica e subordonată basmului iar alegoria e scoasă în prim plan. Pătrundem în „roman“ ca într-o poveste. Prologul și epilogul *Șoimilor* rezumau istoria în chip direct: prologul și epilogul au, aici, un loc comun de desfășurare, hanul lui Gorașcu Haramin. Este un han simbolic, ca și al Ancuței, unde drumeții ce se nimeresc împreună spun povești. Nerăbdarea tuturor de a spune și auzi povești este neînchipuită: tăcerea pare o pedeapsă. „Prietine drumeț, (exclamă hangiul), dacă știi, nu ne pedepsi, spune ca să ne izbăvești de neștiință“. Istoria ia de la început chipul poveștii. Eroul, Nicoară, este un Harap Alb care-și duce la împlinire însărcinarea ajutat fiind de toate fapăturile. Presvitera Olimbiada seamănă cu Sfînta Vineri ori cu Sfînta Duminică. Ograda ei e plină de jigăanii, între care cățelușa cu dinți de oțel. Ea vindecă bolile prin descîntece în versuri și leacuri miraculoase. E o Sfîntă Vineri cultivată care a citit *Teaghene* și *Haricleea*. Carte în carte, așadar: basmul se pătrunde și el de livresc. Casa lui Dăvideanu e misterioasă ca un

palat din *Halima* cu uși ce se deschid pe neașteptate lângă timpla străinilor, cu facile ținute de mâini nevăzute. Vorbirea autorului și a personajelor e ceremonios-aforistică, formele de adresare nefiind pur și simplu expresia acelei politeți înnăscute, așa de obișnuite la Sadoveanu, ci și a structurii feerice și livrești. Șoimii era încă un „roman poporan”: *Nicoară Potcoavă* e un basm.

Și în *Aventurile șahului*, și în *Ostrovul lupilor* se spun povești: se vorbește. Însă, pe această treaptă a imaginării sadovenian, elocuția — atât de spontană aparent, de liberă, de abundant populară, în lumea țărănească sau a oamenilor ce trăiesc simplu în mijlocul naturii — e subminată de scriere; imaginația, de carte. Lucrul l-au observat, într-o formă oarecum generală. Perpessicius și Tudor Vianu („Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului — remarcă T. Vianu în *Arta prozatorilor*. Totuși... ceea ce îl preocupă în epoca lui nouă din punct de vedere lingvistic, nu mai este redarea realistă a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personaje din *Hănu Ancuței* înțelege numaidecît că vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor sînt atât de dezvoltate, încît, împrumutîndu-le oamenilor săi, scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității... Comparația cu arta umanistă a lui Anatole France se impune și în acest punct. Numai că umanismul occidental și păgîn al lui Anatole France, format în școala poezilor clasici și a filosofilor epicurieni și stoici, i se alătură aici un umanism oriental și bizantin extras și purificat din

vechile cărți ale tradiției poporane și din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabilește — pare-mi-se — cel dintîi exemplu al literaturii noastre”) și, cu argumente contrare, Vladimir Streinu („Dacă ar fi vorba de vreo derivație cărturărească, ea ar sta mai degrabă în legătură cu înțelepciunea poveștilor orientale, care, circulînd la noi din vechime, în chip de « romane poporane », au reînflorit suprem în *Divanul persian*”). Totuși nu s-a acordat decît în treacăt atenție unei predilecții foarte timpurii a lui Sadoveanu și anume aceleia pentru adaptarea unor scrieri străine. Încă de prin 1908—1909, el traduce pentru o colecție de popularizare trei „romane” medievale: *Alexandria*, *Esofia* și *Gencveva de Brabant*. Din ultimul, va rezulta peste douăzeci de ani o carte mai pronunțat sadoveniană, intitulată *Măria Sa puiul pădurii*. În 1926, prelucrează *Varlaam și Ioasaf* iar în 1930 cîteva povestiri din *Halima*. *Aventurile șahului* din 1933 nu este nici ea în esență altceva decît repovestirea unor legende arabe, persane sau occidentale. *Divanul persian* reia direct *Sindîpa*, iar *Ostrovul lupilor* abundă în pilde ale lui Nastratin Hoge. Chiar în *Poveștile de la Bradu Strîmb* și în *Fantăzii răsăritene* se simt împrumuturile.

Acestea sînt modele: căci proza din ultima epocă a lui Sadoveanu, ca și aceea a lui Caragiale (*Abu Hasan, Kir Ianulea*), cultivă modelul. Cărțile se nasc din alte cărți: repetîndu-le, modificîndu-le, într-un joc savant de transcrieri care sînt mai mult decît o simplă adaptare și mai puțin decît o invenție. Sau, mai exact, sînt o invenție de un anume fel, căci povestirea și repovestirea nu coincid niciodată, cum nu coincide imaginea vieții cu viața. Borges relatează într-o nuvelă celebră cazul lui Pierre Ménard care a rescris *Don Quijote*: și, deși nu s-a abătut cu o literă de la textul lui Cervantes, a scris o carte cu totul nouă. Ca și eroul lui Borges,

Sadoveanu sfîrșește prin a reinventa în cărțile lui cărți care existau mai dinainte, fără ca modelul și copia să fie identice vreodată. Artă însăși a lui Sadoveanu devine livrescă: pentru că nu mai este doar o experiență a imaginației, ci și una a scrisului, adică, în fond, a literaturii.

În punctul de pornire este deci o altă carte, un alt text, o altă scriere, o altă literă; prima aventură pe care Sadoveanu o istorisește acum este chiar aventura acestui text original; în locul călătoriei, vînătorii sau pescuitului, al vieții, cartea însăși devine agentul fan-teziei. „Iată însă că datorită unor foi de învălit marfa ale neguțătorului meu de cafea Ilogea Becîr — citim în *Divanul persian* — și unui prietin pripășit de mult în Moldova, de neamul său din Persia, am descoperit versiunea cea bună a acestei povestiri“. Sursa *Divanului* s-ar afla în manuscrisul în care Hogeia Becîr își învelea, fără să știe, marfa, și în peripețiile circulației lui (Cervantes, care își pune personajele din partea a doua a romanului său să ia act de partea întâi ce se publicase între timp, cunoștea procedeul: sursa primelor opt capitole din *Don Quijote*, zice el, ar fi manuscrisul unui autor neștiut, iar al celor ce urmează, manuscrisul maurului Cide Hamete Benengeli, cumpărat din întîmplare de la un băiat). La originea *Crengii de aur* e manuscrisul încîlcit al profesorului Stamatin. Fie că e vorba de un text real, fie de unul închipuit, Sadoveanu începe prin a relata întîmplările acestui text.

Dar încă: *Aventurile șahului* sînt aventurile jocului cu acest nume ce rezumă istoria și deopotrivă legendele cărora le-a dat naștere, realitatea și imaginația. Jocul de șah e ca o carte în care eroul, Cantaraga, citește sensul lumii: dar dacă lumea se cuprinde într-o carte înseamnă că este ea însăși un text ce se poate descifra. Mehmet Caimacam (*Ostrovul lupilor*) citește viața lui Nastratin în pildele lui, și o imită, după cum Ali, citind

povestea lui Aladin, îl ia ca model. Viața lui Ferid din *Divanul persian*, pretinde autorul în epilog, a fost citită în veacurile ce au urmat în mai multe feluri. Realitatea în toate aceste exemple, se comportă ca un text supus lecturii. Și, mergînd cu analogia mai departe, în loc să-și dăvăluie un semnificant ultim, unic, se dilată în improbabilul unor semnificanți infiniti. „Sfîrșitul acestei istorisiri ar părea cu totul nelămurit — citim din nou în *Divanul* — din pricina învățaților persieni care s-au străduit să amestece așa fel adevărul cu presupusurile, încît au împușinat viața și au umflat fabula“. Orice lectură umflă povestea, este o trecere a textului de la singular la plural, de la finitul unei soluții la infinitul unei interogații. Ca și viața, textul e infinit: a citi e totuna cu a întreba această infinitate fără însă a aștepta răspuns. Sadoveanu știe acest lucru și-l exprimă în felul lui în epilogul *Divanului*: „S-a sculat în vremurile mai dincoace un învățat mai iscusit decît toți: toată lumea știe că e vorba de Musa-ben-Omer Cîrnul. În fiecare adevăr, zice el, se află o poveste; și în fiecare poveste, un adevăr. Se poate pune temei pe ce s-a scris: dar se poate pune temei și pe ce nu s-a scris. Despre tot neamul meu care se trage din mișcii persieni nu s-a scris niciodată nimic, și cu toate acestea strămoșii mei au fost, deoarece sînt eu. Adevărate sînt stihurile sus pomenite, de vreme ce se află scrise. Adevărat este că Ferid nu se află scris în șiragul împăraților Persiei; dar nu se poate dovedi că Ferid n-ar fi fost“. Ceea ce înseamnă că nu există de fapt nici o încheiere adevărată a poveștii: în punctul ei de sosire se găsește un alt text, simetric față de cel inițial, prin care sensurile ei trec mai departe, ca într-o ștafetă de cuvinte. Înaintea oricărei cărți se află o carte: la sfîrșitul oricărei cărți, tot o carte. Un text izvorăște din altul și produce altul. Imaginația ultimului Sadoveanu e livrescă fiindcă e

o imaginație a cărții, nu a realului, a textului, nu a vieții; fiindcă interpretează viața ca pe un text nesfârșit.

Povestirii îi ia locul repovestire. Povestim o întâmplare; repovestim o poveste. Povestirea stă față în față cu existența, cu realul; când existența devine text iar realul, carte, apare repovestirea, și ea stă totdeauna față-n față cu o altă povestire. Opera lui Sadoveanu urmează, inconștient, adesea insesizabil, ocolind, revenind, acest drum triumfător al livrescului. Aproape de fiecare dată când a reluat o temă, prozatorul a accentuat convenția în detrimentul firescului, limbajul în detrimentul observației, maniera în detrimentul autenticității. *Nicoară Potcoavă* e o scriere mai livrescă decât *Șoimii*: un basm ce poate fi citit ca o povestire filosofică, în locul unei nuvele romantice de aventuri (Al. Dumas autohtonizat prin N. D. Popescu). Se schimbă și personajul principal: aventurierul, săvârșind o „vendetta”, din *Șoimii*, devine înțeleptul amar, cărturarul sceptic și fatalist din *Nicoară Potcoavă*. Mehmet Caimacam e un Zadig mai melancolic și mai senzual. De la traducerea *Esopiei* la *Creanga de aur*, de la Esop la Kesarion Breb, același drum. *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* e o *Apă a morților* ce descopere în Lai Cantacuzin un alter-ego al autorului: romanul eroinei provinciale, al unei Emma Bovary moldovence, se prefăce în romanul acestui erou căre, neputincios să-și trăiască viața, ar voi s-o scrie. *Crîșma lui moș Precu* e o reuniune de țărani, țigoveți, notabilități, un roman al satului de la 1900; *Hanu Ancuței* e o reuniune de povestitori, al căror contract e imaginația. În schimbul băuturii, mîncării, mărgelilor și celorlalte se oferă povești: adevărat etalon, monedă absolută. În aceste condiții, stilul ultimului Sadoveanu nu poate fi decât rafinat-livresc, îndepărtîndu-se de vorbire și apropiindu-se de scriere. Aceasta mai înseamnă: forme ale scrii-

turii, nu ale oralității; artificiu, nu spontaneitate; joc, nu invenție; manieră, nu poezie. Așadar, o artă a expresiei, înflorită și prețioasă, uniformă și decorativă; cântătoare, cadențată ca în versetele biblice. O limbă ce aparține autorului și personajelor deopotrivă, originală în ciuda sursei livești, despre care G. Călinescu spune foarte bine: „E o limbă reală cum se cuvine unei lumi ieșite din ev, o adevărată creație, amestec original de Niculce, grai țărănesc, ardelenesc și chiar muntelesc, limbă cultă și limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parțiale“.

## POVESTIRILE

„Era strașnic om, Cozma Răcoare! “(*Cozma Răcoare*). Vorbește așa doar cineva care l-a cunoscut în realitate pe vestitul haiduc sau care urmărește să lase această impresie: apelînd la memorie, nu la invenție; reproducînd aidoma ce s-a petrecut odinioară, înviîndu-l pe Cozma însuși, în carne și oase, sub ochii noștri: „Cînd zic: Cozma, parcă văd, iată parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg...“ Efort de autenticitate, s-ar zice nu de imaginație, și care face obligatorie recomandarea povestitorului, producerea dovezilor necesare pentru adevărul celor povestite: „Strașnic român! Călare, cu flinta la spate și cu un cuțit de un cot, ici la chimir, la stînga: așa l-am văzut totdeauna. Iată eu îs bătrîn, împlinesc suta, am umblat mult prin lume...“ Naratorul nu fabulează, își amintește; sau cel puțin aceasta e atitudinea subînțeleasă. Dacă examinăm însă cu atenție expresivitatea de tip oral (însoțind cuvintele de gesturi: „ici la chimir, la stînga“) a narațiunii sadoveniene de început, observăm că ea constă de fapt într-o dublă afectare: povestitorul, un bătrîn care a cunoscut multe, își exhibă, pe de o parte, calitatea de contemporan cu eroul, de martor, de participant („Într-un rînd — și eu eram volintir pe vremea aceea — Cozma s-a trezit între zidurile

Probotei, cu volintirii înlăuntru și cu turcii pe dinafară"); pe de alta, el își manifestă zgomotos admirația pentru caracterul și faptele personajului („... multe firi și mulți oameni am întâlnit, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut"), a cărui statură crește nemăsurat în povestire și, odată cu ea, cresc și celelalte personaje, epoca însăși se colorează eroic. Să notăm o primă abatere semnificativă: pornind de la dorința de a fi credibilă real (veridică), povestirea devine de fapt credibilă literar (legendară, hiperbolică, simbolică). Fidelității promise i se substituie exagerarea: memoriei spontane, un cod nemărturisit al ficțiunii. Povestitorul nu e totuși capabil de invenție, în ciuda truajului evocator. El în fond transmite: aventurile haiducului sînt demult intrate în folclor și naratorul nu face decît să și le atribuie, repetîndu-le. E un simplu mesager: căci odată cu conținutul moștenit al povestirii despre Cozma Răcoare, el e obligat să repete structura însăși a legendei, care e fixă. Iată o altă abatere caracteristică. Povestitorul nu numai că recurge la un alt cod decît acela pe care-l anunță, dar recurge la unul care a mai fost întrebuintat, înșiruindu-și-l cu naivitate. „Autenticitate" involuntar trădată: istorisirea lui se construiește în funcție de un tipar dat, nu e spontană, ci convențională.

Naivitatea desuetă a povestirii analizate (și, desigur, a altora asemănătoare) provine înainte de orice din naivitatea convenției. Aici sînt de făcut o precizare teoretică și una istorică. Autenticitatea în literatură e totdeauna trădată, în sensul că arta nu copiază realitatea. Evocarea, amintirea, povestirea autobiografică sînt moduri ale ficțiunii ca și basmul, alegoria sau romanul. Însuși naratorul naiv din *Cozma Răcoare* ne arată (fără să vrea) cum sinceritatea se transformă în imaginație: ajunge simplul contact cu faptele ce urmează să fie povestite. A povesti, ca act liminar, ele-

mentar, înseamnă deja a imagina, prin introducerea unui sens care nu se găsea în faptele de povestit. Noi nu inventăm niciodată nimic înainte de a ne inventa pe noi înșine ca subiect al invenției; înainte de a-și inventa eroii, orice povestitor se pune pe sine în situația de povestitor. Prima „abateră” pe care am constatat-o la naratorul din *Cozma Răcoare* este deci obligatorie pentru orice narator: căci în orice narațiune creditul real îl implică pe acela literar, trece neapărat prin el. Dar spre deosebire de naratorul naiv din povestirile tînărului Sadoveanu, naratorul experimentat se bazează pe o invenție deplin acceptată. Fugind de literatură ca (naturală) invenție, naratorul din *Cozma Răcoare* cade în literatură ca (nenaturală) convenție. Iar convenția este în cazul lui aceea a literaturii de la 1900: pe care G. Coșbuc și Al. Vlahuță o anticipaseră ca o literatură „pentru popor” iar sămănătorii o vor numi realism țărănesc, inspirat din „dramele din lumca de jos”, adică a țăranilor, după expresia lui Ion Adam.

Acest caracter poporan se configurează în epoca „de tranziție” (cel puțin așa o simte Sadoveanu, odată cu o parte din contemporanii lui) dintre încetarea aceleia a „Junimii”, a lui Eminescu și Creangă, și afirmarea alteia, noi, ce va ocupa primele decenii ale secolului XX. În *Anii de ucenicie*, relatîndu-și formarea culturală, Sadoveanu insistă pe continuitatea de spirit și pe schimbările ce se produc spre 1900: „Eram plin de « Junimea », de Alecsandri, de Alecu Russo, de Creangă; eram prigonitor pînă la exces al neologismelor și găseam în literatura populară și în popor o perspectivă de noutate la care se adăuga dragostea mea adîncă pentru umiliți, ofensați și nedreptățiți”, scrie el. Aici sînt rădăcinile: spiritul culturii moldovenești clasice și noul spirit social care orienta pe scriitorii sfîrșitului de veac spre țăranime. Cel dintîi continuă să fie viu în preocu-

părilor lui Sadoveanu, conștient de atmosfera de cultură superioară a Iașului vremii („Eram în Iași ai lui Kogălniceanu, ai lui Costache Negruzzi, Alecsandri, Eminescu și Creangă. Buna tradiție artistică era în aer“), dar și de tăcerea acestora, apoi a lui Caragiale, în care începe să se audă vocea altei generații, mai întâi a lui Al. Vlahuță și Delavrancea („Îmi plăcea Vlahuță din *Clipe de liniște*..., îmi plăcea Delavrancea mai ales în volumașul *Între vis și viață*...“) și în curînd a unora și mai tineri. „Aș fi dorit o înnoire a acestor autori favoriți ai mei, notează Sadoveanu. Publicațiile contemporane nu-mi mai dădeau nimic, iar tinerii scriitori de proză stăruiau în puțin și în meschin, unii în convențional ușor, alții în subiecte stranii“. Aceștia din urmă sînt colaboratorii revistelor macedonskiene, chiar și poeții cărora, precum lui Ștefan Petică sau Iuliu Cezar Săvescu „li se năzăreau ceruri străine și viziuni din cărți cetite“. Acuzația de înstrăinare e transparentă iar judecata asupra *Literatorului*, nedreaptă: „Încercarea *Literatorului* s-a uscat în nepăsarea obștească.“ Mulți credeau așa și noile orientări simboliste se vor limita la cercuri restrînse, majoritatea prozatorilor din jurul lui 1900 ascultînd de recomandarea lui Al. Vlahuță și G. Coșbuc de a scrie cuminte, moral și eficient pentru popor. Sadoveanu însuși punea gustul lui pentru astfel de producții pe seama unei împrejurări familiale. „Pînă la vîrsta de tranziție — scrie el în același loc — fusesem al tatălui meu. În chip firesc și logic, dînsul pusese în mine tot ce avea el orășenesc. Tatăl meu era un boiernaș voltairian și sceptic... Pentru țărănime avea respingere... Nu-i plăcea nici înfățișarea, nici forma de vorbire a țaranului... Dar după moartea mamei, sporul meu de cunoștinți și de reflecție m-a dus dincolo de zona primejdioasă prin sterilitatea ei, unde se opresc definitiv semidoctii păturii noastre suprapuse... Tatăl meu s-a uitat într-o bună zi la

mine cu uimire. Opuneam scepticismului său realitățile sufletești ale unui neam străvechi, închis cu severitate în disciplina datoriilor lui". Inițierea se face prin bunicii dinspre mamă de la Verșeni și întoarce pe scriitor, după propria mărturisire, din drumul greșit al literaturii pentru cei puțini și necunosători de tradiții, pentru superficialitatea celor ce trăiesc în prezent, spre „o altă înțelegere... care m-a îndemnat și mai mult să justific și să argumentez neîncetat pe eroul meu de predilecție, țărănul român". Însă, nu era la mijloc doar o modificare a gustului personal: întreaga epocă se orienta în această direcție, publicul se schimbase, odată cu temele, eroii și limbajul literaturii. Elev eminent, cu o cunoaștere destul de bună a limbilor vechi și moderne, cititor al marii literaturi a secolului încheiat, Sadoveanu face, la debutul său, impresia unui povestitor înzestrat și personal, însă cam necultivat. Titu Mărioescu îi recomandă „lecturi sistematice", în raportul academic din 1905, iar N. Iorga (o știm tot din *Anii de ucenicie*) îl consideră multă vreme un scriitor rudimentar. În fond, autorul *Povestirilor* din 1904 adoptă, împreună cu majoritatea prozatorilor vremii, o formulă literară: renunță deliberat la o literatură ce i se părea expresia snobismului și a înstrăinării, pentru una în care realitățile țărănești de la noi își găseau un mare loc. Explicația întregului fenomen e complexă și o voi da mai departe. Deocamdată, să vedem în ce constă această literatură. Ea regăsește procedeele epicii populare, oralitatea, simplitatea, naivitatea, redescoperă farmecul legendelor, baladelor, descîntecelor și ale limbii țărănești. Nu e vorba măcar de realismul țărănesc al lui Slavici sau al *Năpastei*, nici de arta lui Creangă. Fiindcă scriitorii epocii nu se mărginesc să scrie despre țărani, ei vor o literatură „țărănească" în spiritul ei. Rezultatul este o contrafacere a literaturii autentic populare, a folclorului, din unghiul strîmt

al micii burghezii de proveniență rurală. Sadoveanu și toți ceilalți făceau, fără să fie conștienți neapărat de aceasta, un mare pas înapoi față de literatura lui Negruzzi, Odobescu, Slavici sau Creangă. Expresie a unei ideologii sentimentale, proza lor era impregnată, pe de altă parte, de nostalgia unui trecut istoric inexistent, ceea ce explică ridicarea la rangul unei figuri de legendă a barbarului haiduc *Cozma Răcoare*. Această literatură renunța la multe din cuceririle celei imediat anterioare, coborînd nivelul artistic general. Afectarea naratorului pe care am surprins-o în *Cozma Răcoare* conține în genere toată artificialitatea prozei iremediabil minore a sămănătoriștilor.

Ea nu este doar pseudo-populară, dar și pseudo-realistă. Criticii au numit-o romantică, din cauza idealizării. Analizînd-o mai îndeaproape vom constata că ea ține de structura unui mic realism descriptiv și sentimental (Tudor Vianu îl numea realism popular), în care a degenerat (spre 1900) o bună parte din proza secolului și a cărei pretinsă obiectivitate este în fond rezultatul unei foarte convenționale viziuni asupra realității. Caracterul realist este deci la sămănătoriști contrafăcut, ca și acela poporan.

Naratorul din *Într-o zi de primăvară* e un tînăr orășean care merge la vînătoare și e silit de ploaie să se refugieze într-o moară, unde asistă la disputa dintre doi țărani și autorități pentru o chestiune de impozite. Scena e privită, observată, nu povestită. Moara e un teatru: întîmplarea în sine, un spectacol. După lăsarea cortinei, spectatorul (naratorul) își ia pușca și pleacă din nou să vîneze. Autorul procedează la o încadrare, la un decupaj în real; evenimentele epice se află prinse în ramă. Vînătoarea, ploaia, refugiul la moară alcătuiesc rama iar conflictul dintre țărani și autorități, spectacolul. Rama izolează tabloul; mai mult: îl constituie. Noi știm, cînd citim, că asistăm la un spectacol; ne identifi-

căm cu naratorul care joacă rolul de spectator. Ca și în *Cozma Răcoare*, se marchează o anumită atitudine față de real: acolo, realului i se atribuia o valoare istorică, adică petrecută, realizată; aici el urmează abia a se realiza, sub ochii noștri, ca un spectacol de teatru. Nu putem interveni, cum nici povestitorul din *Cozma Răcoare* nu putea, cită vreme istoria este crezută adevărată. Tudor Vianu contestă aderarea lui Sadoveanu la estetica realismului, sub cuvînt că el nu se orientează după principiul „adevărului”, proclamat înainte de sfîrșitul secolului de Duiliu Zamfirescu și Vlahuță, și încă în vigoare la unii sămănătoriști. Lucrul se cade rediscutat. Așa-zisul realism al epocii (acela burghez, al lui Duiliu Zamirescu sau acela țărănesc al lui Ion Adam) se bazează pe o iluzie comună: că zugrăvește un real real, obiectiv și exterior; că are acces la un spectacol, la un tablou, ce se desfășoară sub ochii noștri, dar în afara lor; că, deci, lumea însăși e o scenă de teatru sau un tablou pe care le putem contempla fără să le putem schimba. Obiectivitatea însemna simularea acestui raport de extra-teritorialitate: scriitorul, ca și Dumnezeu, este transcendent. El nu produce realul, nici nu-l transformă: îi rămîne doar să-l descopere. I se oferă ca un spectacol, ca un tablou: îi rămîne să-l copieze cu fidelitate. Obiectivitatea aceasta duce la o pastişă sui-generis, căci scriitorul are față de real atitudinea pastişeurului față de opera pe care o copiază. Întreprinde o translație, un decalc. Însă realul se lasă vreodată calchiat? Să ne întoarcem la povestirea lui Sadoveanu. În tot timpul discuției din moară, ochii țăranelui fixează un punct nevăzut, trecînd peste cei de față „spre umbra din fundul morii”. El seamănă cu un actor care, de pe scenă, nu privește niciodată publicul, deși se uită spre sală: privirea lui trece peste capetele spectatorilor. La sfîrșit, după ce țăranelui își achită dato-

ria, casierul îl trimite în ocol să-și ia calul sechestrat: „Fără să răspundă, românul se întoarce, mă privi o clipă cu ochii lui întunecoși, după aceea ieși...“ Ultima privire și de fapt singura privire reală, eroul o adresează povestitorului: este privirea de reproș pe care viața o adresează totdeauna artei care se abține să intervină, care stă în expectativă, care nu ia atitudine.

Una din cele mai celebre narațiuni de tinerețe ale lui Sadoveanu, *În pădurea Petrișorului*, e o suită de imagini de natură, unele foarte frumoase, prea cunoscute spre a le retipări aici. Ea se deschide cu un peisaj de o sălbatecă maiestate („Era pe la sfârșitul lui August și pădurea Petrișorului, bătrână și nesticată de mînă de om, își desfășura tăcută bolțile de frunzișuri...“) zugrăvit minuțios, în toate detaliile, plin de viața tainică și fremătătoare a pădurii, ca o „istorie naturală“ spusă de un naturalist, și se încheie cu moartea căprioarei rănite („Așa sta singură și murea sub pletele mestece- nilor cu trunchiuri albe“). Această nuvelă suav descriptivă pare pictată, mai ales în detaliile vînătorii, cu o exactitate răbdătoare de tablou flamand: totul, pînă în cele mai mici amănunte, este *văzut*. Mai mult: Sadoveanu pare a avea realmente în fața ochilor un tablou: nu se slujește de mijloacele picturii spre a descrie natura, descrie o natură pictată. Să recitim un scurt pasaj:

„O clipă se opri tremurînd, ca și cum ar fi fost înaintea unei prăpăstii. Apoi, încetinindu-și fuga, își făcu loc printre frunzișuri în albăa apei. Cu cele două picioare de dinainte în unde, cu celelalte în iarba malului, stătu pe loc. Blănița cenușie îi luci lin în umbră; numai capul fin, cu urechile înălțate, cu ochii mari, sta într-un sul de raze. Ascultă puțin. Apoi își plecă botul

și atinse de două ori apa de lângă picioarele subțiri. Își ridică iar ochii. În undele limpezi, apoi, deodată căzu o picătură de singe“.

Se observă lesne convenția picturală: animalul stînd cu picioarele dinainte în apă, oglindit în ea, cu ochii anxioși, înfășurat într-un sul luminos de raze ce vin de undeva de sus. Scriitorul vede natura prin intermediul tabloului: aplică peisajului real simetria pînzei pictate. Nu descrie ceea ce vede, vede ceea ce descrie. Splendida descriere, literar vorbind, demodată ca tabloul unui peisagist din prima jumătate a secolului trecut. Este, nici vorbă, o extraordinară finețe stilistică, în toată bucata, o melancolică solemnitate și o vibrație de mister în lucrurile cele mai precise, dar maniera însăși s-a învechit și nu ne putem stăpîni o decepție asemănătoare cu aceea pe care ne-ar provoca-o o reproducere tîrzie aflată în locul originalului. Fără îndoială că Sadoveanu e mai bogat în nuanțe decît oricare dintre prozatorii epocii, dar „realismul“ primelor lui scrieri nu trece de acela al contemporanilor. E documentar și descriptiv, nu profund.

Paradoxul constă în aceea că, debutînd sub semnul apropierii de viață, această literatură a renunțat foarte repede tocmai la a lua realul ca model pentru artă. Sub convenția obiectivității (personaj, acțiune, mediu, societate), simțim că artistul coboară la acel „artizanat“ al descrierii, la acea virtuozitate pe care un critic o ironizează astfel la urmașii imediați ai lui Flaubert: „Dar ce bucurie de artist de școală primară...“ Impresia de artificialitate într-un stil prin denumire al naturaleții reale se explică desigur, și ea are rădăcini ce urcă pînă la primii realiști. Nu e greu de remarcat că, în *În pădurea Petrișorului* (spre a rămîne la exemplele noastre), descrierea tinde să se reducă la peisaj, așa cum observația socială se reducea, în *Intr-o zi de*

*primăvară*, la un spectacol de teatru: tabloul este aici ceea ce este dincolo scena. Izolare, decupaj, care nu numai separă în spațiul real un model artistic, dar care oferă spațiului real un model artistic. Viața imită scena teatrului, peisajul natural imită pictura. Ne dăm seama mai bine acum în ce constă iluzia acestui realism epigonic: el nu relevă cu adevărat o „priză” la real, un acces la concretul existenței. Este victima unei mistificări: realul îi e dat în tablou, în scena de teatru; nu-l poate atinge decât prin intermediul lor. Rama, decupajul sînt mijloace de a masca absența contactului nemijlocit cu obiectele, fragilitatea prizei.

Cel mai misterios lucru este că estetica acestui pretins realism a încercat să evite cu orice preț *parti-pris*-ul artistic (din dorința de obiectivitate și de adevăr) spre a cădea involuntar într-un *parti-pris* ideologic; a refuzat să fie tendențios, reușind foarte bine în schimb să devină tezist. În acest punct se întîlnesc două orientări aparent divergente care se remarcă în proza noastră dintre 1890 și 1910: pretenția de realism și tezismul, zugrăvirea adevărului vieții și moralizarea, interesul pentru realitatea de toate zilele a claselor de jos, în ceea ce are mai autentic, și înduioșarea sentimentală.

Tezismul e, fără îndoială, produsul unei false „angajări” sociale, al unei pseudo-ideologii; și produce, la rîndul lui, o mitologie, adică un ansamblu de false explicații sociale. Să comparăm alte două nuvele sado-veniene aparținînd aceleiași perioade și anume *Într-un sat odată* și *Petrea Streinul*. În cea dintîi, subiectul e următorul: un călăreț necunoscut poposește la un han, în margine de sat, și moare înainte de a apuca măcar să-și rostească numele. Cu banii de pe cal, mortului i se fac cele de cuviință și e îngropat în cimitirul satului sub o cruce anonimă. Cine este? De unde vine? Încotro merge? Scriitorul nu ne spune. Omul pare a avea o taină ce rămîne nedivulgată. În *Petrea Streinul*, ni se

oferă varianta completă a peripețiilor unui astfel de străin fără căpătii care, ca și mortul necunoscut, obseda pe Sadoveanu în primele sale timpuri. (Dovadă încă patru sau cinci narațiuni asemănătoare ca subiect). Petrea Streinul s-a stricat la oaste și la oraș, ca și personajul din *Ion Ursu*, căzînd pradă băuturii și desfriului și ajungînd în cele din urmă la ocnă pentru crimă. Umplîndu-se astfel golurile din *Intr-un sat odată*, e totuși limpede că *Petrea Streinul* nu cîștigă în semnificație ceea ce pierde în mister. Prima idee ce ne vine este tocmai aceea că, explicînd, se risipește atmosfera de taină; mai sumară, prima narațiune pare mai profundă. Însă explicarea, arătarea împrejurărilor obiective, nu pot fi de vină în principiu într-o proză realistă, în care analiza mecanismului social joacă un rol important. Dar este vorba cu adevărat de o explicare? Mai întîi, ea rămîne extrem de vagă, evazivă: „Apoi deodată s-a văzut Petrea Vornicului luat la oaste. Nu-și mai aduce aminte de vremurile acelea; asupra lor plutește o pîclă greoaie de toamnă“. Scufundarea în mocirla viciului ne apare tot așa de fără rațiune clară ca o boală al cărei microb nu s-a descoperit. Părînd că explică, scriitorul introduce de fapt în discuție două noțiuni. Orașul și Armata, ce acționează asupra țaranului (Ion Ursu, Petrea) ca niște locuri de pierzanie. Simplul contact al țaranului cu o astfel de viață îl pervertește. Explicația ține deci de o mistică a relațiilor sociale. Lumea veche, țărănească, e sănătoasă, în vreme ce aceea nouă e coruptă. Recunoaștem aici o idee pe care literatura din jurul lui 1900 a exploatat-o din plin. Orașul simbolizează societatea nouă, capitalistă. Satul, în pericol să-și piardă structurile patriarhale (pe care în mare măsură și le pierduse de mult), i se opune, ca expresie a unui puternic fond conservativ. Nocivitatea orașului rezultă așadar dintr-un transfer de tip simbolic, iar de aici înainte tot ce se raportează la el devine automat nociv:

Cazarma, Cîrciuma, Banul, Jocul cu nucile. Indiferent de rațiunea acestei atitudini, ca și de faptul că Sadoveanu o datorează atmosferei sămănătoriste ori, din contra, sămănătoristii au învățat-o de la el, ea funcționează ca un partis-pris ideologic: destinul lui Petrea, al lui Ion Ursu, al altora, *ilustrează* această atitudine. De aici provine tezismul. Oameni, evenimente, destine sînt deformate de voința scriitorului, în scopul de a ilustra o idee preconcepută. S-a insistat mai mult pe erorile ideologiei decît pe ale literaturii sămănătoriste; naivitatea artistică a *Comorii Dorobanțului* provine, desigur, și din viziunea socială naivă: dar mai ales din inconsistența unor personaje ce se comportă ca niște mecanisme docile, în mîna unui scriitor mai autoritar decît însăși divinitatea care nu pretinde ființelor create de ea decît să-și respecte logica interioară. Fără vreo logică interioară, personajele celor mai slabe narațiuni sadoveniene (*Comoara, Petrea, Ion Ursu* se numără printre ele) nu pot avea viață proprie; ele se schimbă fără motiv, trăiesc și mor fără motiv. Așadar, nu explicarea circumstanțelor distruge artisticeste astfel de narațiuni, ci tocmai lipsa de normală explicație a destinului personajelor. Și Ion Ursu, și Petrea se prăbușesc în clipa în care ies din sat: ce forță nemaipomenită modifică deodată firea și existența acestor țărani tineri, sănătoși și vitali? Această forță e mitul orașului capitalist: Sodoma.

Să recapitulăm: în jurul lui 1900, mai exact de prin 1890 și pînă spre ajunul războiului mondial, se scrie la noi o literatură „pentru popor” (prin popor înțelegîndu-se țărănimea) care, în numele realismului, este sentimentală, moralizatoare și tezistă; pretinzînd că oglindește viața satului, pune în circulație o mitologie ce a culminat în sămănătorism. Primele volume ale lui Sadoveanu (acelea dintre 1904 și 1912) nu numai că nu sînt străine de sămănătorism, dar contribuie, prin

prestigiul scriitorului, la prestigiul curentului. Cel mai bine rezumă atitudinea doctrina lui Nicolae Iorga. El crede că societatea se poate schimba pe cale morală și anume prin cultură. Nu încapă îndoială că Iorga era bine intenționat și că pornea de la un mare interes pentru problemele țărănimii, pe care o socotea clasa fundamentală. Dar convingerea lui că îmbunătățirea situației acestei clase se poate realiza prin cultură stă la baza unei estetici înguste și greșite. El cere opere „sănătoase“, educative. Cheamă pe scriitori să instruiască poporul, dezvăluindu-i măreția trecutului național și stimulându-i simțul moral. Foarte bine, dar pe ce cale? Prin opere în stare să îndrepte răul, să ofere exemple. Mai mult: tot ce contrazice acest program de igienă morală e combătut. Nici vorbă nu poate fi, în aceste condiții, de o literatură realistă și Nicolae Iorga va respinge tot ce (inclusiv *Ion* al lui Rebreanu) încearcă să arate satul într-o lumină mai crudă. Principiul lui Iorga nu e realismul, ci un idealism nostalgic, un paseism, căci e mai ușor să descoperi modele de viață morală în trecut decât în prezent. Iar presupusa armonie socială de odinioară permite lui Iorga să coloreze național sumara lui ideologie literară. Boierii vechi (de neam) devin o clasă pozitivă și nu este prozator sau poet sămănătorist care să nu se emoționeze de ruinarea acestei clase. „Literatura regretelor boierești“, cum a fost numită, e nelipsită de la E. Gîrleanu, Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu, St. O. Iosif și ceilalți. Patriarhalismul și idilismul rural sînt consecințele imediate: satul, păstrător al rînduielilor fericite de altădată, e superior orașului care exprimă civilizația banului. Întreg sămănătorismul decurge logic, deci, din ideea literaturii „sănătoase“. Nicolae Iorga nu inventa, el, totul; dar exprima cu mare vehemență și făcea foarte eficientă o atitudine ce se afla în aer de mai bine de un deceniu și care, în ultimă instanță, reflecta realitatea problemei

țărănești. Ca și Al. Vlahuță, la *Vieața*, N. Iorga propunea o soluție culturală în locul uneia social-politice, ce nu reprezenta măcar un paleativ. Mai curînd e vorba de o iluzie ce se întemeiază pe o idee falsă despre efectul culturii, în condițiile unui public care nu era decît indirect acela a cărui soartă trebuia schimbată și care avea nevoie de reforme radicale. Iluzie plină de consecințe, în schimb, pentru cultura însăși, cum vom vedea. Ea apare și în Rusia, în a doua jumătate a secolului trecut, de exemplu în tolstoism. În 1886, Tolstoi pune să fie citită *Puterea întinericului* mujicilor, deoarece fiind o dramă țărănească, el aștepta aprecierea lor. Mujicii nu înțeleg aproape nimic. Singurul care izbutește, în cele din urmă, să articuleze două fraze confuze este un fost absolvent al școlii de la Iasnaia Poliana, înființată chiar de stăpînul moșiei: „Mi se pare, Lev Nicolaevici, că la început Nikita s-a priceput să-și aranjeze treburile... Dar apoi a ajuns rău...”. Avem aici o împrejurare foarte caracteristică, și nu numai pentru Tolstoi care s-a gîndit mereu să lase literatura spre a se ocupa de culturalizarea mujicilor săi, dar pentru înșiși scriitorii noștri de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, care, ca urmare a democratizării vieții politice și a școlii, pe de o parte, a tulburărilor țărănești, pe de alta, sînt obligați să ia act de existența unui public mult mai larg decît acela al literaturii anterioare. Și care nici nu mai este atît de omogen și de pregătit pentru cultură, ci contradictoriu, eterogen și, adesea, foarte înapoiat. E probabil un șoc foarte puternic pe care îl resimt și Vlahuță, și Coșbuc și sămănătorii, proveniți ei înșiși din alte medii sociale decît scriitorii pașoptiști sau decît junimiștii. Originea lor preponderent țărănească îl determină pe G. Călinescu să vorbească de o „promoție a ruralilor”. Datoria față de popor a intelectualului este o noțiune pusă în circulație de poporaniști: dar sentimentul acestei datorii îl au toți scrii-

torii vremii. Și el se află la originea unei profunde schimbări care merită să fie analizată mai îndeaproape.

Pentru prima oară problema publicului literaturii se pune, cred, la noi, după 1830, în condițiile dezvoltării burgheziei. Paul Cornea se referă, într-un articol din *Oamenii începutului de drum*, la un conflict incipient între cerere și ofertă, în această epocă, între intențiile „îndrumătorilor” culturii și lipsa de pregătire a cititorilor. Un studiu asupra așa-numitelor cabinete de lectură, existente în Principate către mijlocul secolului trecut, arată câteva fenomene interesante. Cabinetele erau un fel de biblioteci de împrumut, pe lângă librării și tipografii, și presupuneau un public relativ înstărit care putea plăti taxa de abonament. Abonații nu erau, sigur, boieri, aceștia comandându-și în străinătate cărțile, ca M. Kogălniceanu sau ca fiii domnitorului Mihail Sturdza, a căror corespondență din anii de studii abundă în cereri de bani pentru cărți. Cititorii cabinetelor se recrutau din negustorii, funcționarii și meseriașii orașelor. Cataloagele păstrate fac mențiune de un număr covârșitor de cărți franțuzești. Așadar, mica burghezie românească din preajma lui 1848 citea avid romane franțuzești. Snobismul acesta, dealtfel foarte explicabil, căci literatura română era încă săracă, provoacă reacția celor mai instruiți dintre oamenii de cultură ai epocii și în special ai fiilor de boieri și boiernași moldoveni ca V. Alexandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica etc., care edifică înțeliul nostru curent național și critic. Argumentele lui G. Ibrăileanu cu privire la originea lui moldovenească nu sînt pe de-a-ntregul false, chiar dacă nu trebuie absolutizate. Boiernașii aceștia luminați își dau repede seama că „traducțiile nu fac o literatură”, cum va scrie M. Kogălniceanu în *Dacia literară* în 1840, și, deși ei înșiși învățaseră în pensioane franceze sau în școli

țărănești. Ca și Al. Vlahuță, la *Vieața*, N. Iorga propunea o soluție culturală în locul uneia social-politice, ce nu reprezenta măcar un paleativ. Mai curînd e vorba de o iluzie ce se întemeiază pe o idee falsă despre efectul culturii, în condițiile unui public care nu era decît indirect acela a cărui soartă trebuia schimbată și care avea nevoie de reforme radicale. Iluzie plină de consecințe, în schimb, pentru cultura însăși, cum vom vedea. Ea apare și în Rusia, în a doua jumătate a secolului trecut, de exemplu în tolstoism. În 1886, Tolstoi pune să fie citită *Puterea întinericului* mujicilor, deoarece fiind o dramă țărănească, el aștepta aprecierea lor. Mujicii nu înțeleg aproape nimic. Singurul care izbutește, în cele din urmă, să articuleze două fraze confuze este un fost absolvent al școlii de la Iasnaia Poliana, înființată chiar de stăpînul moșiei: „Mi se pare, Lev Nicolaevici, că la început Nikita s-a priceput să-și aranjeze treburile... Dar apoi a ajuns rău...”. Avem aici o împrejurare foarte caracteristică, și nu numai pentru Tolstoi care s-a gîndit mereu să lase literatura spre a se ocupa de culturalizarea mujicilor săi, dar pentru înșiși scriitorii noștri de la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX, care, ca urmare a democratizării vieții politice și a școlii, pe de o parte, a tulburărilor țărănești, pe de alta, sînt obligați să ia act de existența unui public mult mai larg decît acela al literaturii anterioare. Și care nici nu mai este atît de omogen și de pregătît pentru cultură, ci contradictoriu, eterogen și, adesea, foarte înapoiat. E probabil un șoc foarte puternic pe care îl resimt și Vlahuță, și Coșbuc și sămănătorii, proveniți ei înșiși din alte medii sociale decît scriitorii pașoptiști sau decît junimiștii. Originea lor preponderent țărănească îl determină pe G. Călinescu să vorbească de o „promoție a ruralilor”. Datoria față de popor a intelectualului este o noțiune pusă în circulație de poporaniști: dar sentimentul acestei datorii îl au toți scrii-

torii vremii. Și el se află la originea unei profunde schimbări care merită să fie analizată mai îndeaproape.

Pentru prima oară problema publicului literaturii se pune, cred, la noi, după 1830, în condițiile dezvoltării burgheziei. Paul Cornea se referă, într-un articol din *Oamenii începutului de drum*, la un conflict incipient între cerere și ofertă, în această epocă, între intențiile „îndrumătorilor” culturii și lipsa de pregătire a cititorilor. Un studiu asupra așa-numitelor cabinete de lectură, existente în Principate către mijlocul secolului trecut, arată câteva fenomene interesante. Cabinetele erau un fel de biblioteci de împrumut, pe lângă librării și tipografii, și presupuneau un public relativ înstărit care putea plăti taxa de abonament. Abonații nu erau, sigur, boieri, aceștia comandându-și în străinătate cărțile, ca M. Kogălniceanu sau ca fiii domnitorului Mihail Sturdza, a căror corespondență din anii de studii abundă în cereri de bani pentru cărți. Cititorii cabinetelor se recrutau din negustorii, funcționarii și meseriașii orașelor. Cataloagele păstrate fac mențiune de un număr covârșitor de cărți franțuzești. Așadar, mica burghezie românească din preajma lui 1848 citea avid romane franțuzești. Snobismul acesta, dealtfel foarte explicabil, căci literatura română era încă săracă, provoacă reacția celor mai instruiți dintre oamenii de cultură ai epocii și în special ai fiilor de boieri și boiernași moldoveni ca V. Alexandri, C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, Alecu Russo, Ion Ghica etc., care edifică înțelesul nostru curent național și critic. Argumentele lui G. Ibrăileanu cu privire la originea lui moldovenească nu sînt pe de-a-ntregul false, chiar dacă nu trebuie absolutizate. Boiernașii aceștia luminați își dau repede seama că „traducțiile nu fac o literatură”, cum va scrie M. Kogălniceanu în *Dacia literară* în 1840, și, deși ei înșiși învățaseră în pensioane franceze sau în școli

lului XIX această contradicție între un mare spirit de revoltă populară și o artă ce depășește frecvent epoca, gustul ei (uneori ca formă de protest). Cultura se propaga oarecum independent de nivelul de instruire general prin capacitatea scriitorilor de a fi înnoitori, de a se afla cu un pas înainte. Reformele politice, economice și sociale (preconizate ori îndeplinite) nu impietau asupra exigențelor critice; școala și cultura de masă, acțiunile practice mergeau paralel cu o mare literatură. Este evident că majoritatea scriitorilor de seamă ai epocii simțeau nevoia acestui public ideal pe care îl reprezenta „Junimea”. Eminescu nu amesteca rapoartele lui de revizor cu poeziile, nici Ion Creangă, manualele cu *Amintiri din copilărie*. Ei trăiau, în fond, în două lumi diferite, a căror comunicare nu era încă posibilă: prietenii lui Creangă din mahalaua Țicăului nu aveau nici un contact cu junimiștii. La „Junimea” nu mergea diaconul Creangă, ci prozatorul Creangă. V. Alecsandri frecventează cu plăcere cenaclul nu doar fiindcă orgoliul bătrînului poet este flatat de admirația tinerilor auditori: dar și fiindcă, independent de „antipașoptismul” lui T. Maiorescu, poetul *Pastelurilor* înțelegea că T. Maiorescu și junimiștii reprezintă, pentru literatura lui, publicul potrivit. Acest lucru îl simt și adversarii ai grupării ca Macedonski ori Hasdeu, care citează la „Junimeă”, iar cînd se despart de junimiști, încearcă să-și formeze un public propriu asemănător, înconjurîndu-se de oameni instruiți, conducînd, fiecare, cenacluri și reviste (*Literatorul*, *Revista nouă* etc.) Fără acest public ideal marea literatură dintre 1870 și 1890 n-ar fi fost cu putință: ea depinde într-o măsură hotărîtoare de el. Cine s-ar îndoi astăzi că I. Slavici sau Ion Creangă au fost condiționați de mediul în care și-au citit operele? G. Călinescu afirmă că scriitori ca Ion Creangă „nu pot apărea decît acolo unde cuvîntul e bătrîn și echivoc”, exponent fiind al unui umanism

țărănesc ce a rodit prematur. În realitate, condensînd o experiență tipic țărănească, Ion Creangă e un artist și junimiștii l-au înțeles destul de bine. Chiar fără să-și dea seama de geniul lui (de care el își dădea seama într-o măsură încă și mai mică), îi gustau „țărăniile” tocmai pentru rafinamentul lor, storceau din amintirile, anecdotele și poveștile lui seva: arta expresiei. O generație mai târziu, G. Ibrăileanu și contemporanii lui au văzut o alegorie socială în *Capra cu trei iezi*, dovedind o pricepere incontestabil mai puțin adîncă a spiritului lui Ion Creangă. În *Detractorii lui Caragiale*, Șerban Cioculescu semnalează cît de tenace a fost, în epocă și mai târziu, rezistența publicului mic burghez la piesele și la momentele scriitorului. La „Junimea” însă, Caragiale nu risca să fie fluierat. În sfîrșit, cîți dintre contemporani au priceput geniul lui Eminescu? Respins aproape unanim (și chiar de către oameni cultivați cum erau colaboratorii *Revistei contemporane*, Hasdeu, Macedonski și alții?), el a găsit la „Junimea” publicul capabil să-l aprecieze, un public cu spirit critic și totodată dezinteresat, apt adică pentru o mare literatură, atent la valoarea ei intrinsecă, la libertatea imaginației și a formei sale. Un public nu e totuna cu o estetică: relativ îngusta estetică maioreșciană a permis existența unui public ideal fără de care Eminescu n-ar fi putut deveni Eminescu.

Cu puțin înainte de sfîrșitul secolului, datorită rapidității unor procese sociale, încetează brusc coincidența ce dura de două decenii dintre publicul virtual și acela real. Sub coincidența celor două publicuri se ascundea în orice caz o reducere înconștientă a publicului real la acela virtual. În practică vom asista la regresul gustului general, la scăderea nivelului culturii; scriitorii de după 1890 cred că a venit timpul să se adreseze deschis unui public mai larg, „poporului”; ei nu mai sînt „mandarini intelectuali, ci proletari intelectuali”, după

expresia lui G. Ibrăileanu; și vor o literatură angajată. Paradoxal, deși transformarea mentalității scriitorului era consecința evidenței marilor inegalități ce sfîșiau societatea, în fapt, tocmai realitatea acestei inegalități va fi ignorată. Căci nu era vorba doar de o inegalitate de avere și de drepturi politice, ci și de una de cultură: Vlahuță și apoi sămănătoriștii le vedeau destul de bine pe amindouă, dar se înșelau socotind că remediul poate începe de la cea din urmă. Însă ce putea fi „o cultură a tuturor de sus pînă jos”, cum pretinde N. Iorga, decît o naivă utopie, în condițiile distanței de la analfabetismul majorității la rafinamentul intelectual al cîtorva? La *Vatra*, articolul-program comandă o literatură „pe gustul, poporului”, capabilă să oglindească „felul lui de a vedea și de a simți”. Țărănimea este deci publicul virtual, pe care scriitorii de la 1900 și-l aleg și în folosul căruia își angajează literatura. Însă țărănimea fiind, într-o proporție foarte mare, neștiutoare de carte, acești scriitori trebuie să recurgă la un intermediar care e intelectualitatea satelor, în special învățătorii. Cum e și firesc, acest intermediar se dovedește curînd a nu fi o simplă cureauă de transmisie, ci un public ce-și impune propriile exigențe: care influențează, și modifică literatura; care începe să pretindă o anumită literatură. Naivitatea lui Al. Vlahuță și a sămănătoriștilor aceasta a fost: de a-și alege un public, țărănimea, incapabil să-i citească și de a fi aleși, fără să-și dea seama, de un alt public, intelectualitatea rurală. Publicul lor real devine aceasta din urmă. În locul coincidenței de public de pînă atunci, apare o contradicție flagrantă și plină de urmări.

Căci pretențiile acestui public real decurg, pe de o parte, din însăși formația și structura lui intelectuală. Ca orice public, și acesta constituie un mediu dens, refractar, contradictoriu; un mediu opac, nu transparent, prin care, trecînd, literatura se schimbă fundamental.

Acest public cu o instrucție mijlocie și fără un gust educat determină de fapt nivelul unei mari părți din literatura noastră de la 1900. Pe de altă parte, este un public interesat, pentru care literatura reprezintă un instrument. Broșurile de popularizare, programele de la șezători, întreaga acțiune a lui Spiru Haret, ca și propaganda lui N. Iorga sau C. Stere urmăresc înzestrarea învățătorilor rurali cu o materie și cu o tehnică de educație culturală. Înainte de aceștia, figura proeminentă a epocii fusese modestul scriitor Al. Vlahuță, a cărui proză anticipează multe din conflictele și tipurile sadoveniene și al cărui program conține în germene sămănătorismul și poporanismul. Nu mai e nevoie să spun că bunele intenții ale apostolului de la *Vieața* și de la *Gazeta săteanului* reluate apoi, cu energia-i cunoscută, de N. Iorga, n-au putut contribui din păcate la rezolvarea problemei țărănești: deși au atras cu drept cuvânt atenția asupra ei, determinând un puternic curent de simpatie cu victimele răscoalei din 1907. Dacă nu poate naște o mare literatură, publicistica lor constituie totuși un moment semnificativ în trezirea conștiinței sociale a scriitorilor în împrejurări istorice atât de grave.

E important să semnalăm și atitudinea scriitorilor din generațiile vîrstnice față de schimbarea la față a literaturii. Dintre ei cîțiva anticipaseră noul spirit și participă nemijlocit la aplicarea lui. Unul e chiar I. Slavici, a cărui mare operă realistă urmează întîlnirii cu Eminescu și care, probabil și prin firea lui puritană și moralistă, nu întîmpină nici o rezistență interioară în a se adapta. Caragiale se exilează la Berlin, scîrbit de politicianism, dar, desigur, și de o literatură pe care n-avea cum s-o înțeleagă. Influența lui (sesizabilă la Sadoveanu tînăr) e, în epocă, accidentală. Alții, ca Eminescu și Creangă, care nu mai trăiau, sînt redescoperiți într-o lumină tendențioasă. Creangă începe să fie

citit ca un prozator poporan, ceea ce amîna cu două-trei decenii interpretarea critică propriu-zisă a operei. Macedonski, întîmpinat cu ostilitate, răspunde cu extravagante, ce fac din el (păstrînd proporțiile) un Salvador Dali al momentului, o figură bizară, șocantă și un ferment literar ce se va dovedi util mult mai tîrziu. Simbolistii, noua școală poetică, publică în reviste efemere sau cu o circulație restrînsă, ecoul lor fiind deocamdată neînsemnat: el nu putea concura pe acela al iorghismului. Foarte semnificativă este supraviețuirea junimismului și apropierea lui Maiorescu însuși de noile orientări. Spiritul „poporan” și etic, gustul limitat ce refuza înnoirea, conservatorismul lui Maiorescu la bătrînețe se străvăd în cele două rapoarte academice în care „descoperă” pe M. Sadoveanu și pe O. Goga. În fond, Maiorescu însuși a visat, toată viața, la un program de însănătoșire prin întoarcerea la o cultură elementară. Alexandru George a observat într-un articol cîteva similitudini izbitoare între modul de a gîndi al lui Maiorescu și acela al lui Al. Vlahuță sau Iorga. E chiar curios cum, susținînd o mare literatură, Maiorescu nu pare convins că ea este, prin ea însăși, cel mai bun mijloc de a educa poporul. Planurile de însănătoșire a societății sînt, la Maiorescu, naive, neistorice. Alexandru George citează o replică a lui V. A. Urechia (din *Noua direcțiune din Iași*) care e foarte spirituală: „Dacă erau pe la 1820 bărbați ca d. T. Maiorescu, eram amenințați să fim aduși a ne lăuda cu mii de școli de paracliseri și fără nici o umbră din acea cultură care singură e mai bună școală pentru popor decît pa, vo, ga, di, vu...” Cred însă, spre deosebire de Alexandru George, că discrepanța dintre teoriile junimiștilor și literatura pe care cenaclul lor a promovat-o are o explicație; că recunoașterea marii literaturi a epocii nu e doar efectul unei generoase inteligențe. Explicația constă în conștiința pe care Maiorescu a avut-o că, în

condițiile de la noi de după 1860, „paralelismul“ dintre literatură și activitatea culturală și politică e inevitabil. „Junimea“ era un mediu propice înnoirii, capabil a stimula o mare literatură, cîtă vreme se comporta ca un public ideal pentru literatură; era un partid politic, în clipa în care se punea problema reformelor. Sînt în realitate două lucruri destul de diferite. Conservatorismul, antiliberalismul junimist n-au decît o legătură exterioară cu poezia lui Eminescu, cu basmele lui Creangă, cu piesele lui Caragiale. E de notat că în genere ideologia politică junimistă e una și ideologia estetică, alta. Prima e mai rigidă, a doua mai elastică. Transformarea școlii și celelalte presupuneau, în capul lui Maiorescu, menținerea unei mari literaturi. Autorul *Critice-lor* nu și-a închipuit că se poate scrie pentru țărănime înainte de a fi alfabetizată. Discrepanța ce s-a remarcat e în fond un raport în excludere. Deosebirea de Vlahuță și Iorga se constată în două puncte foarte importante. Maiorescu nu a crezut niciodată că o reformă culturală ar fi suficientă sau că s-ar putea începe cu ea. Programul lui era mai complet și mai nuanțat, nu numai sub raport cultural, dar economic și politic. În al doilea rînd, culturalizarea masei nu trebuie făcută prin sacrificiul (fie și temporar) al literaturii majore. Continuînd, în unele privințe, pedagogia culturală a lui Maiorescu, sămănătorii vin cu iluzia — ce răspundea unei epoci noi — că barierele culturale pot fi șterse deodată și că se poate scrie literatură pentru toți. Care să fie deopotrivă eficientă și valoroasă. Convingîndu-se însă ei înșiși foarte repede că visul lor e iluzoriu, vor renunța la a doua pretenție: se vor mulțumi cu eficiența. Dar aceasta este o iluzie încă și mai copilărească: niciodată literatura nu este eficientă dacă nu este literatură.

A analiza, acum, toate cele cincisprezece volume de povestiri publicate de Sadoveanu înainte de primul

război este fără folos. Nu numai pentru că arta lui Sadoveanu se nutrește din repetiție și nu din noutatea invenției (tipurile, peisajele, situațiile fiind mereu aceleași), dar și pentru că volumele sînt eterogene, inegale, sau lipsite de orice interes artistic. *Comoara Dorobanțului* a și fost scrisă cu scopul de a combate alcoolismul; *Povestiri din război* sînt povestiri despre războiul de independență, potrivite cu manualele pentru clasele mici; *La noi în Viișoara* exaltă relațiile idilice ale satului, conținînd unele note autobiografice; în sfîrșit, *Un instigator* cuprinde mai ales povestioare morale, ale căror subiecte sînt culese de pe la „cercuri culturale” rurale. Și *Povestirile* din 1904, și *Mormîntul unui copil* și *Bordeenii* (cu excepția piesei titulare) relatează aceleași mărunte drame sociale, prin care scriitorul se aseamănă cu toți contemporanii săi. Oarecum surprinzător este să constatăm cît de puține dintre ele se petrec la țară sau au ca personaje țărani. Mediul cel mai frecvent e tîrgul, lumea micilor funcționari și a nevestelor lor bovarice. Cel puțin în volumul de debut, pe lângă tema decăderii clasei boierești, apare și aceea a trecutului eroic, în povestiri foarte patetice și convenționale cum ar fi *Răzbunarea lui Nour*, *Cîntecul de dragoste* sau *Cozma Răcoare*. Cea mai slabă dintre aceste culegeri este *Dureri înăbușite*, așa de zolistă în materie, cum au observat și H. Sanielevici și G. Călinescu. Un mic roman al satului, superior ca pregnanță artistică, este *Crîșma lui moș Precu*. În schimb, *Amintirile căprarului Gheorghită*, „cronică a vieții de cazarmă”, cum spune G. Călinescu, e naiv și de un haz silit. Eroii sînt, în mai toate, tîrgoveți, boiernași, arendași, dascăli, meseriași, mahalagii, țărani etc. Neajunsul lor nu e atît tematica, limitată, cît tonul general ce constă într-o permanentă înduioșare (mila zoliștilor era o formă de cruzime). În loc să fie sumbre, zguduitoare, grozave, dramele eroilor sînt lăcrimoase. Personajul, indiferent de clasa căreia

îi aparține, e, la Sadoveanu, un îns cam pasiv, resemnat, care-și înăbușă durerea sau care trăiește o viață întreagă cu o taină în suflet. Reducția sufletească e evidentă, că și expresia ei plastică. Toate personajele sînt triste, încruntate, cu figuri pe care se citește insatisfacția. Ele ies rarori din tăcere, făcînd cîte un gest brusc și violent, după care recad în vegetarea de totdeauna. Psihologia e plină de salturi neașteptate. Observăm aici o elementaritate încă prea puțin poetică. Doar Faulkner va stoarce întreg tragismul unor astfel de ființe. La Sadoveanu ele sînt numai nefericite, trăind într-o continuă amorteală a simțurilor și a intelectului. Dacă n-ar fi scris decît aceste povestiri, Sadoveanu ar fi rămas unul din mulții prozatori sentimentali din jurul lui 1900.

Cîteva volume sînt totuși relevabile (*Vremuri de bejenie*, *O istorie de demult*, *Cîntecul amintirii*, *Cocostîrcul albastru*) și în ele se găsesc majoritatea povestirilor ce merită o analiză mai amănunțită. După război, astfel de culegeri aproape nu mai apar, dar *Ochi de urs*, 24 iunie și *Roxelana*, risipite în volume tîrzii, sînt niște capodopere. Locul lor este și nu este în acest capitol, consacrat povestirilor de tînerete ale scriitorului; le vom lua totuși în considerare acum.

Cea mai cunoscută narațiune cu subiect erotic a lui Sadoveanu este *Haia Sanis* apărută în 1908. Ea ține, sub unele aspecte, de prima perioadă a literaturii scriitorului. Nuvela debutează cu un mic tablou al mahalalei evreiești, zugrăvit de departe spre aproape, prin restrîngerea treptată a unghiului de vedere (ca în *Père Goriot*). Întreg întiiul capitol poate fi socotit o pictură sociologică, desfășurîndu-se de la tîrg spre ulițele mărginașe, și de aici spre locuințele sordide, cu tavan jos și ferestre ce „abia se ridică deasupra năroiului din drum”, în care trăiesc de-a valma mai multe familii.

După mediu, obiceiurile. În sfârșit, ochiul se oprește asupra casei lui Sanis, a cărei sumară istorie familială povestitorul o va scrie în scopul de a ajunge la Haia: „În îngrămădirea aceasta și în sărăcia aceasta a neamului său a crescut Haia, fata lui Leiba Sanis. Până la șapte ani n-a cunoscut altă lume. Mahalalele românești erau tot așa de departe ca și America“. Viața Haiei decurge pînă la un punct la fel cu a tuturor fetelor de condiția ei. Dar eroina lui Sadoveanu e o fire ieșită din comun și are, precoce, un puternic instinct erotic. Se inițiază ascultînd povești de dragoste sau privind „tablourile“ cu Othello, Desdemona, Romeo și Julieta, din casa prietenei ei Tudorița. Soarta verișoarei Beti și soarta Tudoriței înseși sînt, la urma urmelor, premonitoare pentru ce se va întîmpla Haiei, care, cunoscînd pe grefierul Ștefan Bucșan, face pentru el o pasiune fulgerătoare și oarbă. O ascunde deocamdată de toți, plănuiind în secret să-l răpească pe frumosul tînăr Tudoriței, care-l iubea de asemenea. Tudorița simte pericolul. Într-o zi, Haia vine la ea cu bluză nouă și fustă roșie. Scena rivalității dintre cele două prietene ne relevă la Sadoveanu un dar incipient al observației psihologice pe care ulterior nu-l va mai cultiva:

„Tudorița cosea la o bluză, cu luare-aminte, și își ridică domol ochii spre prietena ei.

— De ce te-ai gătit așa? zise ea încet.

— Așa, ca să fiu frumoasă... zise tare, rîzînd, Haia. Și se așeză pe pat, alături.

— Hm. Ți-i drag poate cineva...

Fata lui Sanis simți două priviri, care dintr-o dată aveau o lucire aprigă și se înroși. Nu răspunse.

Tudorița se sculă încet. Apoi se așeză într-un colț, pe un scaun, cu un geamăt ușor. Era galbenă ca ceara și-i ardeau ochii.

— Ce este? ce ai? întrebă Haia, ținînd-o.

— Nu am nimic, dragă, mi-i rău... Mi-a venit așa o amețală...

Fata lui Sanis tăcu iar și rămase privind cu luare aminte, cu curiozitate, la obrazul bolnavei, pătat ușor.

— Ce te uiți așa la mine? zise deodată Tudorița, ridicându-se în picioare. Înglasî se deșteptase un fior de mînie.

— Poate te superi? întreabă Haia arătîndu-și dinții.

— Haie! strigă deodată Tudorița privind-o țintă. Tu nu-mi mai ești prietenă... Vii să mă spionezi... Pe urmă umbli cu poșta prin toată mahalaua..."

Lucrul e adevărat. Haia știe că Tudorița e însărcinată și-i scoate vorbe. Competiția pentru bărbatul iubit e neînchipuit de crudă, Haia fiind cu desăvîrșire amorală. Ea e toată instinct, ca un animal inocent și rău. Scena se continuă așa:

„— Și ce vrei de la mine? strigă ea deodată. Tudorița rămase încremenită.

— Cum ce vreau? Să te duci vreau, să nu te mai văd! Crezi că cu nu știu de toate ale tale? Crezi că nu știu că ții calea lui Ștefan? De asta te gătești, ca să-i ieși înainte!.

Simți o amețală și o sfîrșire. Fata lui Sanis se ridicase cu ochii plini de mînie; voia să spuie ceva și-i tremurau buzele. Apoi izbucni, suierîndu-și cuvintele:

— Crezi c-are să te ierte! Ai să rămii cu copilul tău în sărăcie... Da! poate mi-i drag mie, — ce nevoie ai?... Îi ies înainte în toată sara, ce nevoie ai?"

Nu-i, desigur o amenințare în vînt. Haia aține în adevăr calea lui Bucșan. Patima ei se dezlănțuie cu furie și fata „nu voia să știe nimic în lume decît de dragostea ei". Repetă aidoma greșeala Tudoriței, fără să-și dea seama că se expune la fel. Devine egoistă, sălbatică; dacă e contrazisă, se izbește cu capul de pereți, dacă e

ținută cu sila în casă, turbează. Când Bucșan o părăsește. Haia înnebunește de-a binelea:

„Deodată Haia se zmúci, își viră capul între umeri și începu să tremure. Își zmulse șalul cu care-și înfășurase capul și strigă cu disperare:

— Mă-năduș! mă-năduș! Unde s-a dus? de ce s-a dus? Lasă-mă, dă-mi pace! ce ai cu mine? dă drumul!

Zvirli în maică-sa și deodată prinse a-și întinde hainele de pe dînsa. Năvăli în casă cu capu-nainte, izbindu-se cu fruntea de ușă, își scoase gemînd răgușit o grimea albă, curată, o udă cu apă, trînti pe fundul de lemn cana de aramă și-și înfășură fruntea și tîmplele cu pînza umedă.

— Nu mai pot! nu mai pot!... Și năvăli afară la aer curat. Prin ziua mohorită, prin vîntul rece al toamnei, plîngerile ei deodată începură să tremure, umplînd mahalaua. Răcnea cu mîinile în creștet, cumpănindu-se la dreapta și la stînga, răcnea cu jale umblînd dintr-un capăt la altul al cerdacului dărăpanat.“

Acesta e un curat ritual al disperării. Haia va muri din dragoste înșelată. Însă există în criza fetei un anume element de predestinare, ea aruncîndu-se spre catastrofa finală în ciuda avertismentelor. Nu învață nimic din nefericirea Tudoriței, comportîndu-se ca și cum i-ar lipsi spiritul de conservare. Închide ochii la tot ce-i tulbură sentimentul. Nimeni n-o poate întoarce din drumul ei. Prin simplitatea și adîncimea pasiunii care o mistuie, Haia este un personaj de tragedie. Sadoveanu a descris în *Haia Sanis* psihologia neîndoielnic cea mai patetică din toată opera lui.

Din același aluat sufletesc este și Anița din nuvela *O istorie de demult*, apărută odată cu *Haia Sanis*, mai concentrată și mai încheată epic, cu o structură oarecum mai apropiată de aceea tipică la Sadoveanu, fiind

o povestire. Obiectivitatea tonului a dispărut, povestitorul punând o mare tristețe în relatare. Însă caracterul reprezentabil, teatral, a rămas. Anița este o Tess d'Uberville, în felul în care o înțelege pe eroina lui Hardy Virginia Woolf într-un celebru eseu. Și-a omorât bărbatul, fiindcă îi era „urît”. Momentul judecății constă într-un dialog, de o matură expresivitate. Însă Anița nu-și dezvăluie cu adevărat firea teribilă decât în scena spânzurării, foarte puternică, cu notarea unor detalii de decor și cu o cunoaștere a psihologiei, uimitoare. În primul Sadoveanu se ascundea un observator capabil și de analiză, înclinat spre subiecte și spre firi dramatice. Statura eroinei din *O istorie de demult* e de personaj cornelian:

„A venit popa și-a binecuvîntat-o acolo, nu știu ce i-a făcut — și iaca și-acuma parc-o văd pe Anița; cu cațaveica ei cafenie, cu fusta roșie, cu barizul verde și cu ciuboțelele de cordovan cu potcoave de alamă; s-a întors dreaptă spre mulțime și a ridicat miinile. A zis așa:

— Oameni buni, iertați-mă!...

Au răspuns toți: Dumnezeu să te ierte!

Iar bătrînii au început a plînge!

— Aniță, Aniță, ce-ai făcut! Cum de ne-ai rușinat tu pe lumea asta!

Atuncea s-a întors ea și-a băgat de seamă că și bătrînii ei sînt acolo. A început a tremura, pe cînd călăul îi pregătea juvățul, și-a răcnit cu ură, spre dînșii, i-a blestemat:

— Să deie dumnezeu să nu mai muriți! că m-ați dat în lume drept pedeapsă!

Și deodată s-a făcut o tăcere adîncă. Și ea a strigat iar cu glas amar:

— Ah! drag mi-a fost să trăiesc și eu pe lumca asta și n-am avut parte!...

Și și-a dus amîndouă mîinile la ochi”.

Sadoveanu mai încearcă subiectul de cîteva ori: de exemplu în *Cîntecul amintirii* și în *Ochii ei arzători demult s-au stins*. Mai ales aceasta din urmă este o variantă foarte interesantă. O istorie de demult atrăgea atenția prin dramatism și prin stilul teatral din momentele cheie, deși întîmplările erau relatate de un martor ocular (un „al treilea”) care și le reamintea văzînd, după ani, crucea Aniței, iar finalul era blind-mîhnit sadovenian („Peste singurătatea și peste melancolia aceea de toamnă luneca lin un vultur cu aripile neclintite”). „Povestirea” era așadar un ingredient. În *Ochii ei arzători*... devine procedeul esențial și factura narațiunii se schimbă. Povestește o „babă cu clonț și cu ochii verzi și vicleni”. Lumea pare trecută printr-un proces de estetizare. Prin comparație cu Anița, eroina de aici, Cristina, are o fire la fel de aprigă, dar nu și aceeași tragică măreție. Și biografia ei e alta. Fată de pitar sărac, se mărită de bună voie cu vătăful Alexa, fiind deci o mică parvenită căreia îi place luxul de la curtea boierească. E rea, bîrfitoare, cu o viclenie instintivă care o face temută de celelalte femei. Are temperament de curtezană. Eroina și curtea boierească repetă, parcă, în vederea spectacolului din *Roxelana*. În mic, desigur, rolurile seamănă cu acelea din nuvela din urmă. Doar în dragoste Cristina se comportă la fel cu Anița, cu Haia, cu toate eroinele sadoveniene. Sentimentul izbucnește brusc ca o flacără intensă. Prima întîlnire cu Constandin e un amestec de seducție foarte directă (adesea la Sadoveanu femeia seduce în acest chip pe bărbat) și de prefăcătorie. Anița și chiar Haia nu știau să se prefacă. „Arta” aceasta a disimulării constituie un element nou. Haia e cochetă cu ingenuitate, Cristina are stofă de actriță. Pune ceva în băutura de seară a bărbatului ei, ca să-l facă să doarmă greu, și-și petrece

noaptele cu Costandin, pădurarul, într-un pod de fîn. Relațiile nu mai sînt cele din *O istorie de demult*, personajele au învățat să trăiască urît sau echivoc. Ileana, eroina altei povestiri din *Cocostîrcul albastru*, își omoară bărbatul cu sînge rece, ca și Anița, dar crima ei e hidoasă, fiindcă patima a fost înlocuită de calcul. La originea unor astfel de întîmplări și de firi feminine răzbunătoare stă firește *Năpasta* lui Caragiale. În *Ochii ei arzători*... tragicul se estompează prin impresia de provocare și de joc. Ileana încă procedează cu brutalitate, ca și Anița, chiar dacă mai odios prin sîngele rece. Haia e o victimă. Cristina însă pune în legătura cu Costandin și în tot ce urmează un curat spirit de aventură, o gratuitate a plăcerii și sfidării, ce lipsesc celorlalte personaje. Cînd vătaful află (informat de „șpionii femeiești care dădeau tîrcoale de cînd începuse războiul” contra vătăjiței, deci într-un mod potrivit cu atmosfera levantină) și vrea să prindă pe Costandin, femeia, mai rapidă, îl împunge cu furca și face scăpat pe flăcău. Are loc o judecată, mai sumară decît în *O istorie de demult*, pentru că vicleana Cristina nu suportă, ca Anița, înfruntările directe. Ea nu e nici tragică, nici superbă. Specialitatea ei este manevra de culise, ademenirea cu vorbe dulci, ambiguitatea. În ajunul execuției, deși închisă sub strajă, găsește mijlocul să îmbrobodească pe străjer și să fugă: „Gîndindu-se așa, își șterse lacrimile și zîmbi către străjer. Apoi începu a-l întreba și a-i spune multe cu o voce învăluitoare și blajină, pînă ce oșteanul se milostivi de dînsa și-o învoi să iasă în lumina lunii? De-acolo, pe neștiute, femeia îl duse pe povîrnișul ușor, către rîu. Și tocmai cînd el se aștepta la o mîngiere din partea ei, ea zvîcni și-l arse peste ochi c-o vîrguță de sînger pe care o rupsesse în trecere, și se mistui în tufele zăvoiuului de aproape...” Moartea Cristinei e mai degrabă poetică, moarte de sălbăticiune vînată cu pușca: „Atunci (stră-

jerul) se năpusti la vale, ieși în marginea zăvoiuului și de-acolo trase asupra fugarei un foc de pușcă. Ea nici nu întoarse capul. Oșteanul, gheboșindu-se asupra armei lui încărcă cu grabă și trase iar. Apoi iar încărcă; și pe cînd ochea a treia oară, printr-o lumină ca ziua, vedea lămurit cum scade unda și femeia iese de cea parte, pe prund, între sfori scînteietoare de apă. Trase, și cînd se risipi fumul, o văzu căzută și zvîrcolindu-se; apoi rămase neclintită, întinsă pe țărîm, sub salciile argintii“.

Un joc, la o scară mult mai mare, este viața eroinei din *Roxelana*, pe un subiect împrumutat sau, în orice caz, inventat doar parțial. Povestitorul e un negustor armean de la Stambul, locul desfășurării acțiunii. Experiența *Crengii de aur* și a *Divanului persian* apare cu evidență, în latură artistică, în *Roxelana*, istorisire despre o venețiană frumoasă și intrigantă care pune, cu diplomatie subțire, stăpînire pe inima sultanului. Între Ileana, Haia, Anița și Roxelana nu-i o linie dreaptă. Venețiana descinde din Cristina, la fel cu care e o parvenită vicleană și inteligentă. Diferă, desigur, miza, care nu era totuși la eroina din *Ochii ei arzători*... decît iubirea, în vreme ce aici e stăpînirea unui imperiu. Roxelana vrea să impună în scaun, după moartea sultanului, pe unul din fiii ei și se izbește de rivalități puternice, fiind silită să recurgă la minciună, la otravă, cu o abilitate de politician. Patima ei, alta decît a tuturor personajelor feminine, anterioare, e dublă: dragoste maternă și sete de putere politică. Sultanul e un instrument, pe care Roxelana reușește un timp să-l folosească. Miza jocului fiind enormă, subtilitățile lui trebuie să fie extrem de rafinate, potrivite dealtfel cu decorul și cu limbajul. În lumea aceasta răzbunările se împlinesc prin otravă strecurată în naramze înghețate cu miere, prin scrisori mincinoase sau prin juvăt de mătase. Teroarea e uneori numai chestiune de psihologie.

Baiazid, feciorul bănuirilor, primește poruncă să se înfățișeze sultanului:

„S-a înfățișat cu ochii de spaimă, a intrat șovăind în chioșcul unde l-au călăuzit curtenii. Privirile lui au căzut furiș pe muți cu juvăturile lor. Dar muții nu se vedeau. Nu-i nimic, împărații au și alte mijloace, tot așa de sigure, ca să te scufunde dintr-o dată în umbra morții.

Împăratul și doamna Roxelana se aflau singuri. Doamna Roxelana tăcea, palidă ca niciodată. Stăpînul cel mare l-a privit sever.

A intrat un icioglan cu cupe de băutură dulce pe-o tablă de aur.

— Ia și bea, l-a îndemnat bătrînul c-o voce care n-a-vea în ea nici dragoste, nici ură.

Baiazid s-a cutremurat. A întins mîna, a luat o cupă, a băut o înghițitură și a închis ochii așteptînd moartea. Cînd, după o clipă, a ridicat pleoapele, a văzut pe părintele său bînd domol ce mai rămăsese din lichidul început. Împăratul a depus cupa și i-a zîmbit întîi lui, apoi doamnei Roxelana.

Obrazul mamei s-a luminat ușor.

— Părintele tău și stăpînul nostru, a zis ea, socotește că nu e destul de înțelept să te ținem departe de noi. Deci îți poruncește să te întorci un timp în serai, la dascălii tăi elini.

Să reluăm pe scurt cele patru narațiuni pe care le-am analizat. *Haia Sanis* este cea mai obiectivă, în sensul nuvelei naturaliste; și totodată cea mai dramatică. E de notat că și în înțelesul propriu *Haia Sanis* e o dramă: relatarea face doar oficiul de a lega episoadele. În *O istorie de demult* relatare și reprezentare se disting cu ochiul liber, căci povestitorul are limbajul lui, iar eroii pe al lor. În *Haia Sanis* exista un singur limbaj: al

personajelor. Povestitorul era o voce neutră, fără identitate, privind de sus totul, dintr-un unghi exterior și absolut. În *O istorie de demult*, scena se găsește înălțată față de sala în care povestitorul e, pe toată durata spectacolului, spectator. E „un avocat bătrîn” care a apucat multe în viața lui. Rostul lui constă, în a ne introduce și în a ne scoate din acțiune: ridică și coboară cortina. În *Ochii ei arzători*... distincția între relatare și reprezentare se șterge din nou: dar, spre deosebire de *Haia Sanis*, relatarea este aceea care conține reprezentarea și nu invers. De aceea se și produce o de-dramatizare semnificativă: teatrul se topește în discurs. Discursul fiind limbaj și ceremonie, el îndepărtează și asurzește conflictul. Discursul poate fi asemănat cu procedarea teatrului antic care nu ne arată decît urmările acțiunilor sîngeroase: culisele sînt adevăratul loc de desfășurare a tragediei, însă ele ne rămîn inaccesibile. Naratorul e liber să tacă asupra lor, nimeni nu-l va da de gol, căci personajele sînt deposedate de vorbire proprie: ele sînt vorbite. Deposedate totodată de realitate psihologică. Între Anița și Haia, pe de o parte, și Cristina și Roxelana, pe de alta, e distanța de la realism la convenție și simbol lingvistic. Tensiunea psihologică e foarte înaltă în scena judecății din *O istorie de demult*, ori în aceea a rivalității dintre Haia și Tudorița. În *Ochii ei arzători*... și în *Roxelana* tensiunea se mută din „fabulă” în „discurs”. Naratorul nu se mai dă la o parte spre a lăsa personajele să se confrunte în dialog nud; dimpotrivă, el li se substituie și suspensul rezultă din felul în care discursul ne indică sau ne ascunde raporturile. Psihologia nu mai e arătată dincolo de relatare, în raporturile dintre personajele ce acționează; ea este întreținută în relatarea însăși; și nu mai e dezvăluită, ci învăluită. Nimic misterios în *Haia Sanis*, afară de secretul însuși al comportamentului uman. În *Roxelana*, cuțele discursului con-

țin nenumărate surprize, povestirea însăși e misterioasă. Proza sadoveniană se convenționalizează deci pe măsură ce realismul (acțiune, psihologie) face locul unui cod al povestirii (limbaj, ceremonie). Iar povestirea devine cu timpul un act magic și un exorcism. Se declanșează relativ complicat („Și-ndată ce baba Irina, cu vorbe întortocheate, suspinuri și subînțelesuri, își statornici pretențiile și înțelese că a căzut în loc îmbielșugat...“): ca o tranzacție, ca un contract. Și are puterea de a transfigura, de a îmblinzi cea mai crudă realitate: „...auzii și întâmplarea femeii celei de demult din neamul Varvarei: baba Irina o spunea dulce și cu mare plăcere, în blindul soare de primăvară, și gazda mea o asculta cu deosebită bucurie, deși era o întunecată dramă de dragoste, din nopțile trecutului“. Contractul acesta și este: prefacerea tragediei în poezie, spre a deveni suportabilă și plăcută; este vorba de un catharsis acceptat ca o premisă. Nărtorul, la rîndul său, nu comunică direct istorisirea babei: o transcrie în limbaj propriu: „Înțelesei din ce spunea baba cea cu clonț și cu ochii verzi și vicleni că demult tare...“ Povestire după povestire: repetare ce seamănă cu o trecere a întunecatei drame printr-o nouă apă din care iese limpezită. În *Roxelana*, cele două coduri narative — al realismului dramatic dezvăluitor și al povestirii blind-poetice, exorcizatoare, — sînt opuse deliberat de către povestitor, ca două modalități distincte: cea dinții occidentală, europeană și critică; cea de a doua, orientală, bizantină și artistică. Literatura orientală nu e deloc realistă: nu „reflectă“ viața, ci un model al vieții; este un ceremonial al supunerii, un stil al gesturilor, înainte de a fi o dramă; se construiește ca o retorică, nu ca o realitate; se așază finalmente între co-perte proprii, separîndu-se de viață. Altfel zis, povestirea realistă din *Hara Sanis* devine în *Roxelana* un text: în loc să se raporteze la o realitate, se constituie ca

o replică la un text (stil înflorit — stil analitic) și urmărește în fond a proba, a ilustra un mod al spunerii.

Ca și, într-un alt context, frumoasa povestire 24 iunie, a cărei temă nu este nici dragostea Rarucăi, nici aventurile hoților din baltă, nici chiar vinătoarea și pescuitul ce formează cadrul; ci o anume existență în limbaj. Problema e formulată, dealtfel, chiar de la început, în câteva rînduri despre limba rudarilor (ce se scaldă într-o larmă pestriță ca și vorbirea lor), turnura fiind de memoriu, lingvistic, ca odinioară la Negruzzi sau Odobescu:

„Eram atent și mirat. În Moldova, în munte și în Ardeal, niciodată nu mi-a fost dat să surprind o elocință asemănătoare. Oamenii din locurile înalte păstrează o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale; fraza lor e înflorită altfel, în armonie cu linia munților, cu limpezimea apei și a cerului. Aici, în bălți, Dunărea amestecă toate aluviunile; la țărmul ei au viermuit neamurile; sub soarele ei copleșitor pasiunile au o violență necunoscută aiurea. Vorbele amintite erau proclamate cu o plăcere neasemuită, ca și cum ar fi cuprins în ele o savoare rară. Sudălmile care vizau linia ascendentă și colaterală feminină erau așa administrate încît cuprindeau informații curioase despre civilizația sudică, cu ale ei excese și perversiuni. Filologicește de asemenea aveam dovezi că Dumnezeii cu care se apostrofau unii pe alții rudarii erau zeii păgîni și zeii lari; dovadă că jargonul special se păstrase din vremea păgînismului. Găseam în viața fierbinte a mocirlelor, cu toate dihaniile și gîngăniile lor, o stranie asemănare cu coloratura verbală a acestui vechi idiom rudăresc“.

Aici limbajul hieratic, reticent și solemn-ritual al lui Sadoveanu, locuitor de la munte, încearcă să transcrie

limbajul colorat, balcanic, pitoresc al meridianalilor, cu sînge grecesc, ca Anton Pann, Macedonski, Caragiale, Galaction, Voiculescu, Fănuș Neagu. Sîntem la limita dintre două lumi (cea dintîi conținînd „nota specifică primordială” pentru cultura noastră, după părerea lui G. Călinescu, cealaltă fiind un element frecvent, însă secundar și marginal) care-și au, fiecare, limba proprie. Transcrierea uneia printr-alta produce o pagină extraordinară: aceea a vorbirii Rarucăi. Să adaug că sînt în fond două opoziții: pe lîngă aceea dintre meridionali și centrali (cîmpie-munte), mai este opoziția dintre limba naratorului, care e scriitorul însuși, om instruit și inteligent, și limba personajelor (cultură-natură). Naratorul reproduce vorbirea rudăresei și o parafrazează ironic, o ascultă și o studiază filologic. Farmecul se naște din acest joc savant și este prea subtil spre a fi bănuît de la prima lectură. Cititorul grăbit va trece repede, crezînd că nuvela repetă situațiile obișnuite la Sadoveanu (iubiri pătimașe, haiduci, vînători și pescari etc.) într-o lume ușor schimbată (deși bălțile și personajele lor au atras și altădată pe autor) cînd, în fond, conținutul esențial este acela al limbii.

„Rudăreasa nu se vedea încă; era atentă înspre un canal adînc ce dădea în gîrla mare, unde pluteam noi. Pe celălalt mal al aceluî canal văzuse pe cineva, care rămînea ascuns pentru noi. Dintr-odată dădu glas.

Avea glas frumos. Îl pornise însă cu ceartă.

— Alei, Gogule, ce-ai făcut? Gogule maică, de-acu ne desparte Dunărea. Tu te duci și eu rămîn.

Tot nu vedeam pe Gogu. Am auzit numai o înjurătură răgușită.

— Ce-am făcut? Hasta am făcut. Dacă-ți place, bine. Dacă nu-ți place...

Acest răspuns pe care nu-l pot da decît aproximativ și cu totuî dezbrăcat de înfloriturile-i locale, avu darul

să răsucescă în loc pe Raruca. Parcă s-ar fi zvîrcolit în ea o viperă.

— Mă, boierule! îi aruncă ea vorbele cîntat spre celălalt mal; apoi eu ți-am dat opt lei, să-mi iei o piine și-o pamblică de la prăvălie; iar tu îți cumperi tutun și bei rachie. Ți-am dat bani aseară și tu nu te-ai întors nici azi dimineață. Mi-a spus Rița unde îți strălucesc ochii.

— Ei, și ce dacă ți-a spus Rița?

— Apoi, nene Gogule, putea Rița să-mi spuie ori să nu-mi spuie, că eu demult te cîntăresc și te-am prețuit. Ajunge-mi nasul tău cît securea taichii, și nu-mi mai trebuiesc urechile tale cît lacătele de la pivnițele împărătești. În gura dumitale ar intra barca lui uncheșu Mitrea, dar nu poate de dinți găunoși. Să dea Dumnezeu și Maica Domnului să ți se usuce buzele cum se usucă nămolul; să nu mai ai parte să fumezi tutun din banii mei. Și cînd ai duce la gură, să duci șerpi și sălămîrde, ca să te sature de rachiu pe parale muncite de aste mîini.

Gogu nevăzut se mîniase.

— Fă! viu la tine și te calc în picere.

— Tu? pe mine? se zvîrcoli ea scuturîndu-și sîinii. Vai de mine, că vrea să mă ucidă Gogu! Aolea, Gogu mă bate! Pune talpă lată lîngă talpă lată, trece gîrla să mă bată. Fugire-aș de el, că pute ca lupo. Scîrbi-mi-aș de el ca de măgarul lui Calapod, care-a crăpat în capu grindului și trăgeau cîinii de el. Bată-te un Dumnezeu și optzeci și opt de sfinți! Cîți pași vei face, atîtea bube să-ți cășuneze...

Sînt nevoit să mă opresc aici, căci imprecățiunea aceasta, după toate formele retorice, curgea repede și dulce cîntat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor pe care mă sfiesc să-l reproduc, însă nu mă sfiam să-l ascult, revenea cu ămplearea și c-o artă de o sumbră și antică măreție“.

Arta muzicală a invectivei atinge aici una din marile performanțe în materie din literatura noastră. Zicalele Rarucăi se așează de la sine în versuri. Nu numai conținutul narațiunii sadoveniene se îmblânzește prin ritualul povestirii, dar limba însăși se purifică pînă la a face grațioase cele mai teribile blesteme și înjurături. Estetizarea și rafinarea narațiunii se constată din nou la toate nivelele, de la viziune, prin modalitate, pînă la stil.

Raruca a fost eroina unei povești de dragoste pe care o spune autorului Mitrea, un pescar bătrîn. Mitrea este Povestitorul prin excelență: dar nu întrucît povestește, căci toată lumea povestește în opera lui Sadoveanu. El suferă însă de ceea ce am putea numi o boală a vorbirii: tot ce atinge se transformă în cuvînt. Lumea nu există pentru Mitrea decît întrucît este vorbită. El dublează, dealtfel, fiecare gest de un cuvînt: „Mă duc să aduc stuful. S-a dus și s-a întors. Am adus stuful.” Cuvîntul premerge gestului și-l declanșează. Mitrea e pus în mișcare de cuvinte, e el însuși vorbit, produs al unei emisii verbale. Cel mai neîncrezător în limbă dintre povestitorii sadovenieni e bătrînul din *Cozma Răcoare*; cel mai neîncrezător în realitate, Mitrea. Ciclul limbajului deschis de centenarul care l-a cunoscut pe haiduc se încheie oarecum în povestirea *24 iunie*. Cînd centenarul spune: „Era strașnic om, Cozma Răcoare!” el pornește de la încredințarea că haiducul, faptele lui, lumea întreagă existau înaintea acestei fraze; intrînd în cuvinte ca apa într-un vas; Cozma și aventurile lui fiind conținutul, istorisirea e o formă goală ce trebuie umplută. În plus, cuvintele sînt insuficiente: bătrînul le subliniază prin gesturi („ici în chimir, la stînga”). Pentru Mitrea, din contra, gesturile sînt insuficiente și trebuiesc întărite prin cuvinte: cuvintele reprezintă la el începutul și sfîrșitul, apa și vasul, conținutul și forma, istoria și istorisirea. Încetînd a se mai raporta la un

exterior (la un referent), cuvintele își pierd busola practică: nimeni nu le rostește, nu se adresează nimănui; există în afara timpului vorbirii, în trecut ca și în prezent; în real ca și în imaginar, în viață ca și în povestire. Vorbind, Mitrea se vorbește. El se adresează — în același timp — ascultătorului, lui însuși și personajelor, săvârșește un act prin care se realizează lumea, dar și o simplă rostire, într-o confuzie desăvârșită de unde începe domeniul celei mai stranie limbi narative care se poate concepe. *Povestirea* lui Mitrea despre Raruca, Sandu Dălcăuș și ceilalți decurge literalmente așa:

„Asta e pologul. Dacă vrei să te culci dumneata, e gata. Bun vin.

Focul e blagoslovenia întâia. Pologul e a doua. Vinul e a treia. Sint și altele dar eu le-am uitat.

Dumneata aștepți să spun cum a fost întâmplarea?

Văd că încă nu-ți flutură abur la gene.

Dar poate ție, Mitreo, ți-o fi somn?

Nici mie nu mi-e somn.

Află dumneata că Sandu Dălcăuș s-a arătat în baltă acum opt ani.

Mă Sandule, cine ești tu și de unde vii?

Eu sint unul din lume. Fără părinți. Am dezertat de la oaste.

Ce aștepți tu acum?

Acuma sint tîlhar cu faimă.

Avea cîțiva tovarăși, oameni de prin satele noastre etc.”

Despre fantastic la Sadoveanu s-a discutat rareori și niciodată specificul *povestirii fantastice* — destul de frecventă, cum e și firească, într-o operă atît de întinsă — n-a fost stabilit cu rigoare. Cu excepția cîtorva istorisirii pentru copii (*Dumbrava minunată*, *Ianoș Năzdrăvan*, *Povestea cu iepuri* etc.), care țin mai mult sau mai puțin

de genul fantastic, restul bucăților luate de obicei în considerare sînt atît de deosebite unele de altele încît, practic, cu greu putem întrevădea un criteriu. Au fost socotite ca aparținînd fantasticului povestiri în care natura se manifestă ca o prezență miraculoasă (dar unde nu e miraculoasă natura sadoveniană?), altele, bazate pe regresiiune într-o lume arhaică sau sacră sau, încă, acelea în care (ca în *Creanga de aur*) autorul dezvăluie o cunoaștere de un alt tip decît acela modern. În felul acesta și *Frații Jderi* devine o grandioasă epopee fantastică, fiindcă istoria e încărcată de semnificația unei superioare misiuni spirituale ce atinge rasa. Bourul alb sau calul lui Ștefan ar constitui dovada, ca și încercarea domnitorului de a găsi urma pustnicului înțelept. Bizarul și alegoricul (întrunirea vietăților pădurii în somnul lui Peceneaga, ca într-o eminesciană *Poveste a codrului*) au intrat, nediferențiat, în aceeași discuție. Ceea ce e însă cel mai curios e că aproape nici una din povestirile cu adevărat fantastice n-a fost pomenită și că nici o analiză n-a încercat să pună oarecare ordine în varietatea felurilor de fantastic ori a procedeelor folosite.

Întîiul tip de povestire fantastică, răspîndit mai ales în volumele de tinerețe, provine din folclor. Una din cele mai vechi povestiri ale lui Sadoveanu, *Zina lacului*, scrisă prin 1900, relatează o vrăjitorie de dragoste cu ajutorul unui buchet de garoafe și busuioc și a unei priviri hipnotice. Vrăjitoarea e fata unui morar (atmosfera seamănă cu aceea din nuvela lui Galaction *Moara lui Călifar*) și se comportă ca o știmă a lacului. În *Claca* (din *Crișma lui moș Precu*) vrăjitoria de dragoste o face o babă slută ce devine tînără și frumoasă în ochii iubitului, ca, mult mai tîrziu, eroina din *Iubire magică* a lui V. Voiculescu sau ca aceea din *Dropia* lui Ștefan Bănulescu. În *Hanul Boului*, tot din prima epocă, s-a observat imediat reminiscența din *La hanul lui*

*Mânjoală* a lui Caragiale. Dar nota la Sadoveanu nu e misterul psihologic, ci sugestia de atmosferă. În *Prisaca de altădată* această mentalitate arhaică și vrăjitoarească (eresul, magia, practicile oculte, buruienile, florile cu mireasmă adormitoare etc.) izbucnește într-o povestire foarte frumoasă, prin ambiguitate: un prisăcar bătrîn alungă pe boier și pe oamenii lui stîrnind contra invadatorilor albinele. Prisăcarul Buburuz e un Peceneaga, care încerca și el să solidarizeze natura contra străinilor, dar aici misterul forței omului asupra celorlalte fapte rămîne nedeșlegat. Cea mai interesantă povestire de acest fel este *Povestea cu Petrișor*, care reia de fapt tema din *Hanul Boului*, dar unde atmosfera de mister erotic e mai originală, prin umor. Petrișor Dămian, omul de încredere al boierului de la Cornul Caprei, vine la hanuța Anița cu o misiune delicată din partea stăpînului său, care a auzit despre frumusețea femeii. Petrișor e un bețiv bun de gură, încît toată lumea la han află repede ce caută acolo. Nu lipsesc aceia care-l pun în gardă contra bărbatului Aniței, ungurul Mogoș, care ar fi fiind vrăjitor. De aici înainte, lucrurile nu mai sînt clare. Petrișor pleacă și se întoarce în aceeași noapte: se poate să fie o tactică spre a induce în erpare pe ungur, se poate și ca întoarcerea să nu aibă loc decît în mintea eroului, ca, adică, tot ce urmează să fie închipuire. Nu putem ști. Petrișor dă totuși peste Mogoș și se așază să bea vin și să mănînce împreună pui fript la țigla. Dar cînd flăcăul scapă o vorbă deșuchată despre Anița, Mogoș deodată scoate o broască și bate puilul cu grăsimea ei. „Aha! vra să zică tu ești frate cu diavolul din poveste...”, exclamă Petrișor și pleznește, rîzînd, pe Mogoș peste ochi, doborîndu-l. Finalul scurtei povestiri e în același spirit de incertitudine amestecată cu umor, în care atmosfera misterios-fantastică (din *La hanul lui Mânjoală*) e mereu luată în rîs, abia sugerată

și destrămată. Petrișor e viteazul din poveste, care a biruit pe vrăjitor, dar și un guraliv lăudăros:

„Petrișor simți o aburire de vin, o suflare pe gura gîrliciului. Trecu pe dinaintea gîrliciului, deschise ușa din fund. Și acolo erau obloanele puse, — și trei lumînări de seu ardeau într-un sfeșnic cu trei crengi. Anița hangiului se ridică încet de pe divan, și Petrișor sta în loc privind-o cu luare aminte.

— Credeam că-i bărbatul... zise ea încet.

— Apoi uite cum e, vorbi bucuros Petrișor, îmi spune boierul așa: Măi Petrișor, zice, eu am mare alec în inima mea. ... Boierul nostru cel mare de la Cornul Caprei... Este acolo, zice, la hanul cel mare, o hangiță, măi Petrișor. Aș vrea, zice, să poposesc într-o noapte la hanul acela... Da, bagă de seamă la ungur, zice...

Hangița zîmbi și Petrișor tăcu uimit.

— Măi bădiță Petrișor, zise ea, ce are a face ungurul?...

Slujbașul simțea că se dezmeticește. Tăcu un timp, apoi vorbi, și despre ungur nu-și mai aducea deloc aminte:

— Apoi eu să-ți spun dumitale. Boierul îmi zice: măi Petrișor, tu ești om de ispravă, zice, da' păcat că bei... Apoi zic, mie vinul îmi dă coraj!... Și-mi mai zice: mă băiete, om urît nu ești și ai trecere la femei, da' păcat că bei... Apoi, mie vinul nu-mi face rău... Se risipește aburul lui ca pe Siret, cînd a ieșit luna... Da' boierul nu vrea să știe, el nu vrea să mă îndulcesc.

Hangița zîmbi și grăi iar:

— Măi bădiță Petrișor, ce are a face boierul?“

Întreg hazul povestirii este că nu se poate ști dacă Petrișor Dămian n-a visat totul în timp ce fugea călare spre conac, noaptea, de frica ungurului vrăjitor. Între *Hanul Boului* și *Povestea cu Petrișor* se săvîrșește, în-lăuntrul acestui tip de povestire, atît o evoluție a artei

(mai personală, dacă nu și mai subtilă în ultima) cât și una a atitudinii: fantasticul e întâi acceptat, apoi ironizat. Umorul tinde să risipească pînza de închipuiri atribuită unor forțe supranaturale. Folclorul a pus la îndemîna scriitorului o tehnică și el a rafinat-o, întorcînd-o oarecum împotriva subiectului, făcînd din ea un instrument deopotrivă de întreținere a climatului fantastic și de destrămare a lui.

De o factură întrucîtva deosebită este fantasticul din *Mergînd spre Hirlău*. Sadoveanu anticipează aici pe Mircea Eliade, stilul intelectual al povestirii enigmatice din *La Țigănci* sau din *Douăsprezece mii de capete de vite*, chiar dacă implicațiile filosofice ale acestuia din urmă lipsesc. E vorba mai curînd de o tehnică de a face să apară misterul în locurile și împrejurările cele mai obișnuite. Într-un astfel de spațiu comun — un drum, o stradă, un tramvai — unde oamenii trăiesc ca totdeauna — vorbesc, își șterg cu batista transpirația de pe obraz, mănîncă și beau cu prietenii — se petrece un eveniment *inexplicabil*. Fantasticul se naște în punctul de întîlnire a două serii de lucruri: a obișnuitului cu neobișnuitul; și a neexplicabilului cu neexplicatul. Nu e de-ajuns ruptura logică în real: e nevoie de densitatea, de firescul de toată ziua al realului spre a se produce șocul. Și nu ajunge ca evenimentul insolit să pară principial neexplicabil, contrar logicii naturale a lumii: el trebuie să fie lăsat fără explicație de către autor.

În *Mergînd spre Hirlău* se povestește o *rătăcire*. Narratorul merge spre Hirlău, într-o ambulanță militară, cu ocazia unor manevre. Locurile par pustii: cîmpuri, sate răzlețe, priveliști obișnuite de vară la țară; dar oamenii lipsesc. În al doilea rînd, nimeni nu cunoaște drumul, toți fiind străini de locuri. Doctorul ambulanței repetă cu veselie suspectă fraza: „Cine știe unde mergem?” El are frică de rătăcire și o transmite și nara-

torului. Într-un târziu, dau în sfîrșit peste un om: „Pe aici e drumul spre Hîrlău?” întrebă doctorul. „Pe-aici tot înainte... Este loc bun pe lingă pădure... tot prin margine... pe lingă curțile cucoanei Roza... da' acelea nu se văd”. „Dar mai e mult?” „Ei, nu, nu mai este așa de mult”. Explicație în fond clară, dar care lasă o diră de nesiguranță, speculată abil de autor:

„— Vra să zică pe-aici e drumul! vorbi doctorul, ofînd greu. Dar cred că n-o fi fiind așa departe pînă la Hîrlău... Dar eu nu înțeleg, dragă, de ce atîta pustietate... Unde-or fi fiind casele cucoanei Roza?...

— Apoi zice că nu se văd...

— Așa-i, nu se văd... șopti doctorul căscînd plictisit.

Un alt țăran răsare în drumul ambulanței. Conversația cu privire la distanță și la timp se repetă aproape aidoma:

„— Cît mai avem pînă la Hîrlău! strigă doctorul,

— Pîn' la Hîrlău?... Apăi așa de mult nu mai este...

— Da' cît? Așa, într-un ceas ajungem?

— Apoi da', cam așa, într-un ceas... ”

Însă trec două ceasuri și nici vorbă de Hîrlău. Fără să se întîmple nimic deosebit, atmosfera devine treptat neliniștitoare. Apoi se produce un incident bizar. În poarta unei curți mari, unde e o casă urîtă, cu acoperiș vechi și ferestre întunecate, stă un personaj ce dă semne de veche cunoștință cu doctorul: „— A! ce mai faci iubite?... Încotro? Încotro?” Dar doctorul nu știe cine e străinul. Impresia de absurditate devine și mai intensă în întîlnirea următoare cu pîlcul secerătorilor între care este și o babă oloagă.

„— E o babă, zisei eu către doctor.

— Ce faci acolo, mătușă?

Și abia îi auzirăm răspunsul gifiit:

— Ia, ce să fac. Secer. Vai de capul meu. De dimineață, de cînd s-a zărit geană de ziuă, am venit. M-a adus Ghiță...

— Care Ghiță?

— Aista, Ghiță, vătavu boierului...

— A cărui boier...

— Apoi nu știu cum îl cheamă..."

În cele din urmă, după încă un timp bun de mers, ajung din urmă doi oameni. Întrebările și răspunsurile se repetă din nou. Numai că dintr-un ceas s-au făcut două și doctorul mai cere o precizare:

„— Cu căruța sau cu piciorul?

— Apoi tot una-i, răspunse zîmbind unul din oameni, că nu-i așa departe...

Doctorul mă privi țintă, voi să ridă, apoi oftă greu o dată, își scoase batista și începu să-și șteargă cu năduf sudoarea de pe frunte".

Sînt mai multe lucruri de reținut. Atmosfera e stranie, călătorii neliniștiți, spațiul pare ermetic închis, ca un cerc în care te învîrtești la nesfîrșit. Să notăm și că doctorul și ai lui nu ajung niciodată la Hîrlău. Rătăcirile lor continuă și după sfîrșitul nuvelei. În altă ordine de idei, niciuna din întîmplări nu este în sine inexplicabilă (lipsa țăranilor din sate se poate datora muncilor cîmpului, relațiile lor contradictorii despre distanță sînt fapt curent, bărbosul poate fi un maniac iar baba oloagă e cu siguranță abrutizată de trudă), abia repetarea situațiilor, acumularea neprevăzută de obstacole creează straniul. Pe un drum oarecare, printre sate și ogoare, mergînd spre Hîrlău, pare cu neputință să te

rătăcești. Și totuși... Misterul vine tocmai din această imposibilitate practică, pe care Sadoveanu o lasă nelămurită. Desigur, totul poate fi și rezultatul unei păreri a doctorului, eroul, de fapt, al întâmplării, care, de la început, e preocupat de ideea rătăcirii. „Ne ducem pe locuri pustii!” exclamă el fără nici un motiv, pentru a adăuga imediat, vorbind căruțașului: „Am auzit că drumurile-s rele pe aici? Le cunoști? Mai avem mult pînă la Hîrlău?” Și iată obsesia făcută. Cînd un caporal vine cu un ordin de la colonel (și pierе apoi ca înghițit de pămînt), doctorul are prilejul să spună din nou, cu oarecare parapon: „Aha! Aha! Vra să zică pînă acum, dacă nemereau ceilalți toți, nemeream și noi, *da' acu în adevăr e nevoie să știm drumul...* Căci drept să-ți spun, dragă, e cam primejdios prin pustietățile acestea... Uite, mergem de un ceas și n-am văzut om...” E limpede că doctorul suferă de spaima rătăcirii, ca un orășean care a nimerit la țară și peisajul nu-i e familiar. Rătăcirea poate fi doar în supozițiile lui fricoase. El, un străin de locuri, atribuie locurilor particularități misterioase.

Și în *Ochi de urs*, una din povestirile cele mai complexe ale lui Sadoveanu, la originea întâmplărilor lui Culi Ursake este tot o rătăcire, deși pădurarul fiind, spre deosebire de doctor, un om al locului, nu un străin, rătăcirea are alte cauze. Luîndu-se după un urs, pădurarul are deodată sentimentul de a fi pătruns într-un spațiu misterios. Astfel de spații, în care se intră o singură dată, prin accident sau printr-o voință de sus, și care nu mai pot fi regăsite, mai există la Sadoveanu. De exemplu, în *Raiul (Valea Frumoasei)* spațiul are atribute paradisiace. În *Ochi de urs*, este infernal: „Calea îi era cunoscută acum, nu mai rămînea nici cea mai mică îndoială, dar se găsea foarte departe de Prelunci. Prin ce locuri a trecut? cînd oare s-a răzlețit în așa măsură? A umblat de-a dreptul prin locuri înfricoșate;

parcă ar fi ieșit la ele pe o poartă neștiută; dintr-o dată, după ce a ieșit pe aceea poartă, a călcat în necunoscut și a apărut la un orizont strein“. Întîmplarea îl neliniștește vădit pe pădurar: „Nu-i plăcea întîmplarea . . . , nu-i plăcea mai ales felul cum s-a rătăcit, *ca și cum ar fi fost străin de pădurea lui*“. Dacă preocuparea doctorului de rătăcire se explică prin faptul că el e străin de locuri, a lui Culi n-are la prima vedere nici o explicație, pădurarul însuși mirîndu-se de ce a pățit. Dar cum o cauză reală nu e de descoperit, lui Culi i se năzare că a ajuns pe „celălalt tărîm“, ademenit de necuratul. Ochiul ursului ar fi ochiul diavolului. Lucrurile au și un aspect patologic, fiindcă pădurarul, căruia i-a murit soția de curînd, a suferit un șoc, peste care s-a suprapus întîlnirea cu ursul. Însă cînd, după însănătoșire, se duce, împreună cu un vîntor, să caute fiara, Culi vede în locul ursului calul său. E o halucinație, căci alergînd acasă găsește calul în grajd. Pădurarul nu-și revine decît după ce împușcă ursul și se convinge că a tras cu adevărat în el.

Cineva a propus pentru *Ochi de urs* o ipoteză bazată pe compararea cu *Ursul* lui Faulkner: uciderea ursului ar fi sacrificiul ritual pentru îmblînzirea (civilizarea) pădurii simbolice, Sfîntul Gheorghe omorînd balaurul. În nuvela scriitorului american ar fi și un aspect de inițiere, absent însă la Sadoveanu, unde pădurea este demult domesticită, ca o mare „rezervație naturală“: în *Ochi de urs* asistăm doar la o încercare de răzvrătire a duhului vechii păduri. Mai ales că, se constată mai departe, o răzvrătire asemănătoare se petrece și în romanul *Noapți de sinziene*. La prima vedere așa este și, în acest caz, ar trebui să identificăm sursa fantasticului în *Mergînd spre Hirleu*, *Ochi de urs*, *Noapți de Sinziene* etc. într-o comportare ciudată și inexplicabilă a locului. Doctorul, un orășean, violează, fără să știe, secretul unui anumit spațiu, ca un intrus. Inginerul Bernard,

care vrea să taie pădurea Borzei, la fel. În *Ochi de urs*, e vorba de o redeşptare a forțelor misterioare ale pădurii, în clipa în care Culi calcă, tot fără să știe, regula necunoscută. Al doilea element comun, alături de acela al „spațiului străin“, este tulburarea, obsesia personajului. Doctorul, Culi și Bernard se cred victima unei conspirații a naturii înconjurătoare. Nici un alt personaj nu mai participă la această impresie: nici povestitorul din *Mergînd spre Hîrlău* (care nu se pronunță în nici un fel), nici tovarășii ceilalți ai doctorului, nici vîntorul care însoțește pe Culi în expediția lui, nici lucrătorii lui Bernard. . . . Încît poate fi vorba și de o dereglare psihologică: nu realitatea se comportă ciudat, ci personajele principale. Am recitit *Nopti de Sinziene* cu atenție și am rămas mirat atît de falsitatea interpretării de mai sus cît și de simplitatea soluției adevărate. Revolta Borzei este fabuloasă și impresionantă atîta vreme cît, din unghiul inginerului asaltat de evenimente stranii, nu ne-o putem explica. Sadoveanu ne lasă el însuși, un timp, să credem în instinctul de apărare al codrului, ce face corp comun cu oameni ca Peceneaga, contra străinilor primejdioși ca inginerul Bernard. Firea practică, pozitivă, a raționalistului inginer francez e surprinsă de dispariția unor obiecte, de neîntîlnirea lucrului, de privirile complice ale oamenilor care par a ști ceva ce lui îi scapă. Însă, la urmă, autorul divulgă pe adevărații organizatori ai ostilităților în persoana pădurarului Peceneaga și a boierului Lupu Mavrocosti, care nu mai vrea să concesioneze pădurea și nu știe cum să rezilieze contractul cu francezul. Ei se folosesc de unele împrejurări naturale, pun la cale o serie de incidente, determinînd pe Bernard, mai mult agasat decît speriat, să abandoneze partida. Tema nu e fabuloasa rezistență a codrului, ca stihie primară, la opera civilizatoare a omului, ci opoziția (frecventă la Sadoveanu) între oamenii vechi, de tipul boierului Mavro-

costi sau al pădurarului său — conservatori și utopiști, trăind cu un veac ori cu mai multe în urmă — și oame-nii noi, ca Bernard, spirite burgheze, în căutare de ciștiș curat, indiferent de rațiunile puțin poetice ale afacerii. Intriga, depoetizată, constă în subterfugiile prin care fostul proprietar vrea să determine pe inginerul străin să renunțe la exploatare: este deci încălcarea unui contract. Faptul că Bernard e străin are, la Sadoveanu, rolul său. De pe la jumătatea romanului începem să bănuim că „revolta Borzei“, a fondului stihial, nu e decît o mică farsă înscenată de Mavrocosti. Romanul, agreabil, are unele pagini franc polițiste, altele de basm (sfaturile lui Peceneaga cu păsările și animalele), dar cam naive și străvezii-alegorice, oarecum în felul celor din *Misterul Pădurii Bătrîne* a lui Buzzati (apărută în aceeași epocă și povestind, ce coincidență, tot rezistența unei vechi păduri la planurile de tăiere ale unui oarecare colonel Procolo): fantasticul propriu-zis se spulberă prin explicare. Acolo unde marea imaginație fantastică lipsește e totdeauna loc pentru ingeniozitate. *Noaptea de Sânziene* intră neîndoiește în ultima categorie, fiind, ca și *Aurul negru* al lui Cezar Petrescu, un roman cu teză sămănătoristă, expresie a ororii de civilizația burgheză. Ar fi trebuit analizat alături de *Paștele Blajinilor* și de celalalte.

Mai echivocă rămîne totuși pînă la urmă *Ochi de urs*, căci prozatorul nu se dezice de niciuna din cele două posibilități sugerate inițial: răzvrătirea duhului pădurii și boala lui Culi. Însă este și o a treia posibilitate, neluată, de obicei, în considerare, deși scriitorul însuși stăruie asupra ei. Pădurarul are pasiuni de detectiv și cîtește romane polițiste: „Cetindu-le cu mare plăcere, paznicul dobîndi convingerea că are și el însușirile unui detectiv. *Deși aceste însușiri le folosea în hotarul special al lumii lui*, Culi pofta în taină să le întrebuișteze, dacă nu într-un oraș american, cel puțin în țara

Ardealului, la Sebeșul săsesc. *Aici în pădure toate sînt limpezi, se citesc ușor*, numai între oameni mulți și departe, fie și la Sebeșul săsesc, treburile încurcate și ciudate pot căpăta caracterul anumit la care cugeta el." Am subliniat înadins spre a observa cum ne îndrumă Sadoveanu pe o pistă mai puțin poetică, dar mai aproape de tipul său inventiv: Culi poate fi și o victimă a imaginației proprii. În continuarea pasajului citat mai sus, autorul scrie: „Spre mirarea lui, cu două zile în urmă, Culi Ursake descoperise altceva decît de obicei în pădurea ce-o avea sub supraveghere: descoperise adică ceva încurcat și bizar, din alt domeniu". Cercetarea spre a afla pe hoțul butului de cal fiind, după părerea pădurarului însuși „mai mult polițienească decît vînătorească", în capul lui Culi se produce o confuzie periculoasă, de obiect și de metodă. Culi descoperă altceva decît de obicei, fiindcă aplică în cercetarea sa regula unui alt domeniu. Ca și doctorul din *Mergînd spre Hirău*, aplică un cod greșit: iar bizarul, fantasticul și celelalte sînt, în fond, raporturi de nepertinență. Pădurea îi devine pădurarului la fel de străină ca domnului Ionaș sau celorlalți orășeni la vînătoare: dar nu pădurea îl refuză pe el, ci el refuză pădurea. Nu există nici un secret real pe care pădurarul l-a violat, fără să-și dea seama: există doar secretul pe care el însuși îl introduce, odată cu ipoteza că hoțul cărnii ar fi altceva decît este firesc să fie. Ca și doctorul care se sperie de rătăcire, înainte de a se rătăci, venind cu ideea gata făcută, Culi este un imaginativ: imaginația lui creează misterul. Ursul flămînd și agil ia forma diavolului ori a calului. Locurile își schimbă înfățișarea. O ceață deasă învăluie pe pădurar, tăindu-i retragerea. În fond, într-un oraș american, Culi s-ar fi rătăcit la fel: confundînd lucrurile, încurcînd străzile, mergînd ca în ceață. Metoda lui polițistă e de vină, aplicîndu-se unde nu trebuie. Culi e bolnav de imaginație, intoxicat de lectura

romanelor polițiste: nu realul a suferit vreo schimbare (Ionaș nu vede cal în locul ursului), ci mintea lui Culi s-a rătăcit în labirintul ipotezelor proprii. Dacă doctorul era un simplu fricos, Culi se dovedește un mitoman în toată regula. În *Nopti de Sinziene* Mavrocosti și Peceneaga își întrebuințau fantezia ca să joace o farsă lui Bernard: în *Ochi de urs* e ca și cum Culi Ursake și-ar întrebuința-o pe a lui ca să-și joace singur o farsă asemănătoare.

E de notat că acesta și este tipul de imaginație — ingeniosul, jocul, viclenia povestirii — pe care Sadoveanu și-l permite cel mai des în opera de maturitate și el înlocuiește fantasticul de sursă populară din narațiunile primei epoci. E o formă de intelectualizare. La elementele de fabulos, din literatura sadoveniană, — bou-  
rul alb, revolta pădurii, comunicarea omului cu dobitoacele — trebuie neapărat adăugat acest fantastic intelectual. Ipoteza și polițismul formează subiectul multor opere (cum ar fi *Baltagul*) iar Kesarion Breb dezleagă cu plăcere șarade, ca Archirie și Esop. Cele mai originale cărți ale lui Sadoveanu sînt acelea care, în felul *Zadigului* voltairian, se bazează pe inteligență și pe intuiția practică mai mult decît pe imaginație. Sadoveanu e un poet și un artist, nu un prozator cu o mare imaginație. Ca să nu sune a paradox (căci Sadoveanu e totuși creatorul celui mai bogat și mai variat univers natural și uman din literatura noastră), propoziția trebuie dovedită. Dar să precizăm termenii. Imaginația ține de închipuirea unei alte ordini a lucrurilor sau de vis; ingeniozitatea e o problemă de artă, de tehnică și adesea numai de limbaj. Ele sînt, desigur, inseparabile, ca două fețe ale aceluiași proces. În *Halima* ne sînt date simultan, căci Șahrazada transportă pe Șahriar, nopți de nopți, într-o lume miraculoasă, nouă și liberă; dar în punctul de pornire, Șahrazada face dovada ingeniozității, recurge la un truc, spre a obține

învoiala lui Șahriar. Imaginația ei este un pariu, deci, și o diversiune. Dacă folosim acest simbol, putem spune că neapărat, la nivelul dintîi, literatura e o curată ținare de vorbă; opera suspendă moartea întîii și-ntîii înșirînd cuvinte; doar dacă acest truc izbutește, devine posibilă adevărata imaginație, care ne poartă în altă lume. E semnificativ că, atras de *Halima* și încercînd s-o adapteze, Sadoveanu a renunțat la proiectul său și a preferat *Sindișa*, în care Ferid e scăpat de la moarte printr-un cu totul alt procedeu decît acela prin care Șahrazada își salvează capul. Desigur, era mai ușor de adaptat *Sindișa*, operă mai scurtă, decît imensa *Halima*: dar cred că, în fond, este și o chestiune de înclinație, la Sadoveanu, spre divanul filosofilor mai curînd decît spre poveștile Șahrazadei. Se știe că filosofii, în întrecere cu frumoasa Șatun, rețin pe împăratul Kira de la hotărîrea de a-și omori fiul spunîndu-i pilde. Nu povești, ci anecdote potrivite cu împrejurarea, istorii cu tîlc, fabule (ca în culegerea lui Franco Sacchetti): în care, fie se laudă înțelepciunea suveranilor care s-au bizuit pe filosofii lor și se descrie perfidia femeilor; fie (cînd povestește Șatun) se ponegresc filosofii și se arată devotamentul femeilor. Dacă Șahrazada ar fi fost la fel de lipsită de imaginație ca Șatun — incontestabil mai mincinoasă în viață decît cînd povestește, dovadă mărturisirea ei falsă care îl aruncă în temniță pe Ferid, dar căruia pildele spuse nu sînt în stare să-i aducă moartea — atunci cele *1001 de nopți* n-ar fi fost decît reluarea de tot atîtea ori a unei istorii care să probeze fidelitatea feminină. Fiind vorba doar de șapte zile, Șatun a recurs, ca și filosofii, la fabulă, la aluzia străvezie; în o mie și una de nopți, Șahrazada a trebuit să inventeze o lume. La capătul lor, Șahriar o iartă: dar nu pe Șahrazada, roaba, menită unei singure nopți de dragoste și apoi morții, ci pe Șahrazada devenită poveste, identificată cu propria imaginație, ca un autor ce se con-

fundă cu opera lui. Nu se poate să nu vedem în preferința lui Sadoveanu și un semn al înzestrării lui, care-l apropie mai curînd de filosofi și de Șaton decît de Șahrazada, de limbajul esopic (el e un moralist) decît de acela al basmului, de viclenia povestirii (cu toate mișcările și artificiiile ei) decît în marea imaginație a povestii. Fantezia lui este, înainte de orice, o artă.

Apărută în 1928, *Hanu Ancuței* închide prima epocă a creației povestitorului și deschide o alta: este capodopera de la răscruce. Regăsim în ea aproape toate elementele povestirilor anterioare: lumea țărănească, natura, idilicul, legenda, oralitatea. Niciodată arta povestirii n-a fost mai rafinată în simplitatea ei. Dar *Hanu Ancuței* anunță, de la un punct înainte, o schimbare a universului și a tehnicii narative sadoveniene, ce va deveni evidentă peste cîțiva ani în *Creanga de aur* sau în *Ostrovul lupilor*. Personajele, mediile sociale, obiceiurile, limba ni se par aceleași, din primele povestiri, din *Cocostîrcul albastru*: dar nu mai sînt cu adevărat. Originalitatea lui Sadoveanu începe să fie, cu această carte, o sinteză de spirit popular și de cultură, mergînd pînă la livresc. Formele oralității sînt înlocuite treptat de acelea ale scrisului. Foarte interesant este să descoperim deja în sindrofia de la han (spre a da un exemplu) ceva din atmosfera *Sindipei* și a ciclurilor arabe, unde eroii sînt regi, califi, viziri, negustori bogați, filosofi, oameni care nu muncesc, trăind într-o continuă delectare. Sadoveanu transferă mîncarea, băutura și petrecerea într-o poveste — cu ceremonia lor cu tot — asupra unei lumi compuse în fapt din oameni simpli, săraci, lucrători cu brațele. Efectul e dintre cele mai neașteptate.

Cum cartea a fost rareori privită ca un ansamblu, o analiză din acest unghi ne va revela toată importanța acestei opere prin care se bifurcă spiritul povestirilor

de tinerețe, ca printr-un macaz, spre marile romane istorice și, totodată, spre povestirile filosofice; spre universul țărănesc, edenic, al vârstei de aur și, spre moralismul retoric și prețios, spre estetismul *Divanului persian*.

Ienache Coropcarul, unul dintre cei mai abili narațori din *Hanu Ancuței*, își începe povestirea cu aceste cuvinte: „Într-adevăr, în vremea veche s-au întâmplat lucruri care azi nu se mai văd...” În vremea veche, iernile erau, firește, mai tari, toamnele, mai îmbelșugate, bărbații, mai viteji, și femeile, mai frumoase. Iată un prim clișeu al istorisirii populare, al baladei sau legendei: faptele de demult impresionează mai puternic pe ascultători decât acelea recente. Vremea veche e paradisul pierdut. Rostul interludiului (*Negustor lipscan*) mi se pare tocmai acela de a marca diferența dintre lucrurile intrate, prin tradiție, în obișnuință, demne de crezare, serioase, și inovațiile civilizației („cine știe ce ticăloșie nemțească...”) care stîrnesc doar o curiozitate superficială. Fiecare povestitor promite, de aceea, să spună o întâmplare înfricoșată din „vremea veche”. De la istoria cu Haralambie, ne previne Călugărul, „a trecut vreme adîncă”. Moș Leonte a văzut Balaurul cînd el era abia „flăcău trecut de douăzeci de ani”, ca și Ienache, cînd a cunoscut pe vestitul Todiriță Catană. Dar tendința de a împinge întâmplările cît mai adînc într-un trecut de legendă se ciocnește curînd de o altă, contrară, pe care povestitorii populari o simt în egală măsură, aceea de a-și atribui faptele relatate, de a-și declara participarea la ele (ca în *Cozma Răcoare*). Rezolvarea duce la o confuzie temporală specifică genului. Avem foarte puține indicii asupra epocii cînd se spun poveștile la Han. Dacă negustorul Damian, om de vreo patruzeci de ani, s-a născut în 1814, cum mărturisește el însuși, înseamnă că

epoca poate fi situată pe la mijlocul secolului XIX. Indiciu prea puțin utilizabil, căci autorul, procedînd întocmai ca eroii săi, învăluie istoria în legendă, sugerînd, pentru întîlnirea de la Han un timp mitic: „Într-o toamnă aurie am auzit multe povești la Hanul Ancuței. Dar asta s-a întîmplat într-o îndepărtată vreme, de demult, în anul cînd au căzut de Sîntilie ploi năprasnice și spuneau oamenii că ar fi văzut balaur'negru în noroi deasupra puhoaielor Moldovei“. Balaur a văzut și Leonte în tinerețe. Autorul învechește evenimentele și le idealizează totodată. Moldova lui seamănă prin abundență cu aceea din *Descrierea* lui Cantemir. Autorul devine astfel contemporan cu eroii săi povestitori. Vocea anonimă care înfățișează obiceiurile de la Han, la începutul cărții, este a autorului („Trebuie să știți dumneavoastră...“). El a auzit, într-o toamnă, poveștile. Prezența lui printre meseni e arătată direct doar în povestirea finală („Care minciuni mătușă Solomie? întreb eu“) și în aceea inaugurală („Stătea acolo... un răzăș străin, care mie îmi era drag foarte...“), mai fiind sugerată o dată sau de două ori în trecut. Rolul lui se rezumă la a-l introduce în scenă pe „răzășul străin“, adică pe comisul Ioniță: de aici înainte acesta va face onorurile locului. (Comisul e un fel de Panco prisăcarul din *Serile în sat la Dicanca* ale lui Gogol, de care *Hanu Ancuței* nu e străină, e un maestru de ceremonii: veghează la respectarea ritualului, dezleagă limbile, cultivă buna dispoziție fabulatorie a mesenilor.) Prezența unui autor în epoca în care, la Han, se spun poveștile, are, deci, drept scop amestecarea planurilor temporale; așa cum se întîmplă și cu prezența eroilor în epoca în care se petrec evenimentele relatate. Dublă participare, al cărei rezultat e strîngerea timpului într-o *durată nedeterminată*, pe care Tudor Vianu o găsea specifică narațiunii naive, timpul prozei culte fiind de obicei determinat.

Modul cel mai frecvent de a o sugera îl constituie raportarea tuturor întâmplărilor la același loc: iluzia vechimii, dar și a continuității, provin deopotrivă din existența infinită a Hanului Ancuței. Hanul unifică trei timpuri diferite: al autorului, al povestitorilor și al faptelor povestite. Autorul se semnalează mereu la Han. Povestitorii se referă la Han, ca la un loc care este nu numai al poveștilor dar și al împrejurărilor povestite. Todiriță Catană pune la cale răpirea Varvarei la Han, împreună cu Ancuța și Coropcarul; balaurul lovește pe Bolomir în fața Hanului, istoria cu țigani a lui Isac tot aici se petrece. Coincidența locului favorizează coincidența timpului, ca și cum Hanul Ancuței ar avea proprietatea conservării trecutului: într-o aceeași toamnă eternă de aur, ca într-un tablou, vin de demult și Leonte, și Orbul, și vodă Calimah și ceilalți. Poveștile înseși parcă s-au mai spus: Ancuța a auzit-o pe a Orbului de la maică-sa. Povestitori și eroi ies din adîncul timpului ca dintr-un spațiu misterios: „Înspre munți erau pîcle neclintite; Moldova curgea lin în soarele auriu, într-o singurătate și într-o liniște ca de veacuri; și cîmpurile erau goale și drumurile pustii în patru zări; iar călărețul pe cal pag parcă venea spre noi de demult, de pe depărtate tărîmuri“. Iată chiar, cum timpul se transformă în spațiu. Iar spațiul Hanului, fiind mitic, cum e și timpul, se caracterizează prin repetare. La Han totul e identic cu sine de la început. Au fost cu adevărat două Ancuțe, mama și fiica, sau numai una singură, ca și Hanul însuși? Și nu cumva iapa comisului e aceeași cu iapa din povestea lui? Comisul însuși pare a sta așa, cu un picior în scara șeii, gata de plecare, de cînd lumea, într-un gest oprit definitiv:

„Pe vremea aceea, tot în acest loc ne aflam, în preajma focurilor și a carălor cu must, cu alți oameni care acum-a-s oale și ulcele; și-n jurul nostru umbla Ancuța

cealaltă, mama acesteia, care ca și ea s-a dus într-o lume mai puțin veselă. În vremea aceea, stam eu năcăjit foarte, într-o zi, în ușa hanului, cu oala în mîna stîngă și cu friul iepei în dreapta... Și Ancuța cealaltă ședea ca și asta, tot în locul acela, rezemată de ușorul ușii și asculta ce spuneam eu...

Comisul Ioniță zîmbi fără veselie... *Ancuța cea tinărară sta în prag rezemată de ușor...*

Calul cel slab al răzășului, din coasta hanului, simțind tăcere în preajmă, necheză deodată subțire și rînji înspre noi ca un demon. *Ancuța își întoarse ochii sprîncenați spre el, înfricoșată și uimită.*

Aha! vorbi comisul, iaca așa rînceza și rîdea și iața cea bătrînă... Acu ea, cine știe, poate-i ochi ori dinte de lup,—*dan rîsul ei tot trăiește și se sperie de el altă Ancuță.*

*Cum vă spuneam, domnilor mei, am stat aici în acest loc, gata de ducă, cu picioru-n scară..."*

Identitatea situațiilor este voită. Timp mitic și spațiu mitic. S-a apăsător pe caracterul deschis al hanului sadovean—răscruce de drumuri, de întîmplări și de destine. Este deopotrivă un loc închis—„nu era han, era cetate. Avea ziduri groase de ici pînă colo, și porți ferecate cum n-am mai văzut în zilele mele“. Caracterizarea aparține încă autorului. Dar o va relua neschimbată Leonte zoderul. Ea indică dubla natură (reală și mitică) a Hanului, ale cărui porți se dau în lături, ziua, spre drumurile și spre existența oamenilor, iar noaptea se trag și se închid, definind un spațiu întors asupra lui însuși ca un pur tărîm al imaginației:

„Porțile stăteau deschise ca la Domnie. Și prin ele, în zile line de toamnă, puteai vedea valea Moldovei cîntă bătea ochiul și pîclele munților pe păduri de brad pînă la Ceahlău și Hălăuca. Iar după ce se cufunda soarele

înspre tărîmul celălalt și toate ale depărtării se ștergeau și lunecau în tainice neguri, — focurile luminau zidurile de piatră, gurile negre ale ușilor și ferestrelor zăbrelete. Contenea cîte un răstimp viersul lăutarilor și porneau poveștile...

Populare sînt încă unele din procedeele narațiunii. Să recapitulăm pe scurt cele nouă povestiri. Prima (a comisului) fiind un preludiu și a șaptea (a negustorului Dămian), un interludiu, rămîn de fapt șapte. Călugărul Gherman povestește (*Haralambie*) despre uciderea unui fost arnăut de către fratele său, din porunca domnitorului Ipsilanti. Gherman, copil, a fost martorul prinderii și uciderii lui Haralambie și mama sa (care-l ascundea pe fugar) l-a jurat mănăstirii Durău ca să răscumpere vechi păcate: „Se vede că maica dumitale a avut o taină pe care dumneata n-o cunoști“, observă comisul. „Poate n-o cunosc“, răspunde călugărul, care în fond ascunde că el este chiar fiul acelui Haralambie. Copil era și Leonte (*Balaurul*) cînd tatăl lui a citit boierului Bolomir din zodiac și cînd s-a petrecut întîlnirea de la Han. Neînțelegînd ce se întîmplă (lupta dintre doi bărbați pentru o femeie), copilul își face o imaginea fantastică despre lucruri. El „mitologizează“: nevasta bălaie a boierului ar fi avut cornițe de drac și ea ar fi chemat în sprijin Balaurul care l-a omorît pe Bolomir, dispărînd apoi ea însăși fără urmă. Căpitanul Isac (*Fintîna dintre plopi*) este singurul dintre povestitori care admite a fi fost și eroul principal al întîmplării. Istorisirea lui e deci autobiografică. O expresivitate de tip ironic remarcăm în povestirea lui Ienache coropcarul (*Cealaltă Ancuță*), care dă vina răpirii Varvarei pe înțelegerea dintre hangiță și Todiriță Catană, prefăcîndu-se scandalizat de întîmplare. Ca și Gherman, Ienache ascunde ceva: însă maniera de a ascunde diferă. Ienache a luat parte activă la răpire. El a asistat la prinderea lui Todiriță de străjeri, a avut știință de eva-

darea lui și i-a ieșit în cale, a fost la Han în momentul stabilirii planului, în fine, a îndrumat oamenii Domniei pe un drum greșit. Numai că în loc să se laude pentru întreaga stratagemă, el „condamnă” pe Ancuța, mirându-se emfatic de mașinațiile femeii: „De sfătuit s-au sfătuit ei lingă horn, dar o femeie nu poate pune la cale asemenea fapte. De la Ancuța am aflat târziu după aceea că acel mișel ar fi scăpat cu duduca Varvara în țara ungurească. Și-atunci iar am bănuț-o că ar fi fost cu știința ei. Am fost eu, căpitane Neculai și comise Ioniță, multă vreme mîhnit pentru asemenea blăstămății...” Și în povestirea ciobanului (*Județ al sărmanilor*) putem distinge un „truc”: întîmplarea e atribuită de povestitor altcuiva. Dacă Neculai Isac se laudă cu a sa, iar Ienache simulează inocența, ciobanul e pur și simplu reticent. El nu vrea să fie compătimit, probabil din orgoliu. Acest orgoliu se poate constata și în felul cum își încheie Constandin Moțoc povestirea, adăugînd faptelor petrecute una numai închipuită. În realitate, el a fost bătut și alungat de oamenii boierului, după ce acesta i-a luat nevasta. A trăit singuratic și s-a vindecat și de rănilor dragostei și de ale bății. Povestind la Han, el dă totuși alt sfîrșit lucrurilor: haiducul Vasile cel Mare, pe care l-ar fi întîlnit în munți, l-ar fi însoțit în expediția de război și amîndoi l-ar fi pedepsit pe boier. Revolta aceasta e tipică, simbolică: povestitorul apelează la haiduc nu ca la o persoană reală (cum lasă a se înțelege), ci ca la un pur simbol justițiar. Războiul orgolioasă a ciobanului e un ritual imaginar introdus de povestitor. În *Orb sărac*, alt Costandin spune istoria Mioriței și a morții lui Duca Vodă. Orbul are harul cuvîntului, nu și o tehnică proprie. Mărturisește că deține povestirile de la un bunic al mamei sale. Le-a mai spus și în alte dăți, fiindcă Ancuței una din ele îi era cunoscută. Orbul e deci un simplu repovestitor, cel mai aproape cu condiția bardului popular

(„Și-a rămas istoria acelei minuni de la om bătrîn la om bătrîn pînă în vremurile mai nouă”). În sfîrșit, Zaharia (*Istorisirea Zahariei Fîntînarul*) nu-și desceștează decît cu greu limba, îmboldit de Solomia, personaj în genere neluat în seamă, dar care, ca și comisul, joacă rolul inițiatorului (rupe vraja creată de povestirea orbului și introduce în scenă pe Zaharia), stimulînd apoi, fie și prin sarcasme, pe ceilalți povestitori. Ea, ca și comisul, întreține atmosfera prielnică istorisirii:

„—Spune, bădică Zaharie, întîmplarea de poiana lui Vlădica Sas.

—Care întîmplare? întrebă iar, alepe, fîntînarul.

—Întîmplarea aceea cînd te-a chemat boierul de la Păstrăveni la curte și ți-a poruncit să-i cauți apă în acea poiană.

—Așa-i, încuviință Zaharia. Mă cheamă și-mi poruncește: să-mi găsești apă și să-mi sapi o fîntînă în poiana lui Vlădica Sas. Acolo are să facă popas, în toamna asta, mare vînătoare domnească, —și trebuie apă. Zaharia fîntînarul se opri.

—Ei? îl îndemnă comisul.

—Atîta-i.

—Cum atîta? scutură din cap lița Solomia... *Vină-ți, bădică, în simțire și spune toate: căum ai mers...*“

Dacă analizăm acest pasaj, putem nota (în termenii lui Roman Jacobson) că Zaharia, ca povestitor, suferă de o atrofiere atît a funcției conative, cît și a aceleia expresive a limbajului. Solomia încearcă să i le redea. „Vină-ți bădică în „simțire”—a-și veni în simțire înseamnă a recăpăta sensibilitatea la întîmplările de odinioară. „...Și spune toate: cum ai mers cu dînsul la fața locului...” —a spune toate echivalează cu a informa pe ascultători de aceste evenimente. Nu memoria îi lipsește lui Zaharia, ci facultatea utilizării limba-

jului povestirii în ambele sale funcții esențiale: el n-are nici plăcerea de a comunica mesajul, nici pe aceea de a se manifesta față de el, de a-și dezvălui atitudinea. În *Cozma Răcoare* din contra se putea observa tocmai hipertrofia lor. Rostul Solomiei este de a-i întreține lui Zaharia capacitatea povestirii. În raport cu alți povestitori, Solomia ia o atitudine diferită. De exemplu, după ce orbul relatează moartea lui Duca, ea se grăbește să caracterizeze ironic tipul de povestitor. Acesta ar face parte dintre cei care „pe unde ajung spun niște minciuni de stă lumea și se uită la dinșii cu gura căscată”. Aparent, Solomia reproșează orbului afectarea, exagerarea, patetismul; de fapt, ea atrage atenția asupra lor, îi învață pe ascultători să distingă procedeele istorisirii, se încredințează că mesajul a fost descifrat și că poate începe să povestească Zaharia. Orbul ar fi mincinos, întrucât povestirea lui nu e în fond trăită, ci auzită, el încercînd să facă evenimentele plauzibile prin excesul emoției. Dar și alți povestitori de la Han procedează la fel, lăudîndu-se că istoriile lor sînt „crîncene”, „înfricoșate”, „nemaiauzite”. O primă notă generală este aceea a predominanței funcției emotive, caracteristică, dealtfel, tocmai tipului naiv de povestire. Faptele nu sînt cu adevărat noi și teribile, dar modul povestirii urmărește să creeze mereu această impresie. Solomia are dreptate și cînd acuză pe orb că pe toate le sucește „ca să se plece o lume cătră dinsul”. Aici ea revelă o altă funcție esențială în povestirea sadoveniană: aceea fatică de verificare a contactului. Fiind o competiție a povestirii și povestirile fiind spuse, nu scrise, funcția fatică (mă folosesc tot de termenii lui Jakobson, dar aplicîndu-i nu la limbajul general al autorului, ci la limbajul eroilor-povestitori, pe care-i socotesc, convențional, emițători de sine stătători) joacă un rol important. Fiecare nou povestitor se asigură de acest contact: la Sadoveanu, în *Hanu Ancuței* ca și în nara-

țiunile anterioare, consultarea periodică a publicului ia forme variate, de la închinarea ulceleii cu vin la prezentarea povestitorilor. Redusă de obicei la formule de recurență foarte simple, în literatura cultă, funcția fatică este alături de aceea emotivă, esențială în povestirea pe tipar popular a lui Sadoveanu, care are la origine oralitatea, prezența vie a unui destinatar. E' de remarcat și că această funcție persistă chiar și în opere ca *Divanul persian* sau *Creanga de aur*, caracterizate de o expresivitate scrisă: în definitiv, aventurile textului ce ni se relatează la începutul fiecăreia nu sînt tot o verificare a contactului? În *Hanu Ancuței* fiecare povestitor se supune obligatoriu protocolului. „Pentru toate aceste închinări—se spune în *Haralambie*, după ce călugărul și Leonte au făcut risipă de cuvinte de închinare—noi ne-am bucurat. Dar mai bucuros decît toți s-a arătat comisul“. Abia așa povestirea are calea deschisă: continuitatea ciclului e o chestiune de menținere a contactului. În *Orb sărac* partea de început a istorisirii (ce nu lipsește nici în celelalte) seamănă cel mai bine cu un ritual inițiativ, încît o voi cita în întregime spre a înțelege locul ocupat de funcția fatică la Sadoveanu:

„Comisul Ioniță se întoarce spre orb; și după ce-l privi, îl întreabă cu mirare:

—Fiind un cerșetor nemernic precum ești, îți place friptura de pui la țigla?

—Îmi place, stăpîne și frate, răspunse cu glasul prietinesc orbul.

—Și vinul îți place?

—Și vinul nou pe care-l simțesc înțepîndu-mi nărilor.

—Dar istorisiri știi să spui?

—Știu ca oricare om, — de ce să nu știu?

—Văd că te lauzi, însă află că istorisiri ca mine și ca prietinel meu căpitanul Neculai Isac nu-i nimeni să știe în toată țara asta a Moldovei.

—La asta eu nu mă pun împotriva, stăpîne.

—Să nu te pui, căci eu o să spun cea mai frumoasă și mai minunată istorisire din cîte s-au spus“.

Se observă bine aici că ritualul esențial nu este nici al mîncării, nici al băuturii, ci al povestirii. Către aceasta îndreaptă comisiul pe orb, trecîndu-l prin celelalte două ca prin trepte necesare.

Ca și *Sindîpa* sau ciclurile medievale occidentale, *Hanu Ancuței* conține o competiție și un ritual al povestirii, într-un cadru dat. Accentul cade pe puterea de fabulație, care joacă un rol mai mare decît memoria, căci ceea ce în prima clipă pare a ține de trecutul și de experiența fiecărui povestitor se relevă mai tîrziu a fi legat de închipuirea lui. Personajele se prefac a-și aminti; în fond, inventează. E condiția literaturii populare în întregul ei: dintr-o experiență colectivă și anonimă, povestitorii scot povești pe care și le atribuie. E și condiția literaturii în general. Poveștile nu transformă numai decît pe ascultător într-un copil și nu se poate explica setea noastră de aventură imaginară prin copilăria ce dăinuie în omul adult pînă la moarte. Funcția eliberatoare a imaginarului rezidă în altceva, fiind mai profundă și înglobînd și literatura. Pentru copil, poveștile sînt de obicei primele lecturi, lecturi care premerg, în fond, Lecturii. Copilul intră în poveste ca într-o lume de care-l despart un timp și un spațiu: imaginația poveștii este pentru copil însăși viața. Dar pentru noi care știm că ceea ce ne desparte de Șahrazada, de Șahriar, de calif și de pescar, nu este nici timpul, nici spațiul, ci Cartea? Bucuria noastră se deosebește de a copilului: este bucuria literaturii, nu a realității. Copilul crede într-un acces posibil la lumea poveștii,

de aici emoția lui; emoția noastră vine, din contra, din imposibilitatea oricărui alt contact decît pe calea fan-teziei. Poveștile stau pentru noi într-o subțire ramă de carte, care le izolează de cea mai extraordinară dintre lumile posibile în cerul lor pur imaginar. Fantasticul oricărui basm implică pentru noi imaginația Literaturii. Însă cînd poveștile devin literatură, literatura, ea, de-vine poveste. Lectura noastră, care a transformat-o pe Șahrazada într-o eroină de carte, a transformat, cu aceeași mișcare, cartea în poveste. Acest sens al imagi-narului este foarte vizibil în *Hanu' Ancuței*, spre deose-bire de povestirile anterioare, și lui i se datorează nou-tatea universului acestei opere sadoveniene, mult deo-sebit de al tuturor celor precedente. Cu procedee în linii mari asemănătoare încă, Sadoveanu creează de fapt aici o altă lume decît în povestirile tinereții.

Ni se vorbește, în *Hanu' Ancuței*, despre „o vreme a petrecerilor și a poveștilor“, într-o toamnă rodnică, în care era „pace în țară și, între oameni bună învoire“ cînd taberele de cară nu se isprăveau, povestitorii și ascultătorii se schimbau neconținut, vinul se deșerta în ulcele și la focuri se frigeau hartane de viței și de ber-beci. Iată, deci, semne de statornicie socială, în care conflictele de clasă par a se fi suspendat și oamenii se bucură de o libertate nesfîrșită. În *Decameron*, cauza retragerii este ciuma, adică un cataclism; aici, din contra, bunăstarea și armonia. Pentru călugărul Gher-man, învățat cu asprimea recluziunii monahicești, pe-trecerea de la Han constituie un evident timp de excep-ție. Aproape nu este povestitor care să nu laude bău-tura și mîncarea, înainte de a continua vorba celui ce i-a premers; lauda aceasta repetată seamănă cu un ri-tual, menit a marca bucuria oamenilor de „rodul pă-mîntului și-al soarelui“, care face să pară sacre buca-tele, apa și vinul. Ca de obicei, la Sadoveanu, lauda nu se adresează muncii, ci rodului, nu unui timp al efor-

tului, ci unuia ulterior, al satisfacției de pe urma muncii. Este deci un *otium* fericit, un Canaan, cum zice G. Călinescu. Oamenii sînt simpli, dar nu de tot săraci; elementari, fără să fie primitivi. Rafinamentul este evident în ceremonialul după care se mănîncă și se bea, în felul preparării și în categoriile de bucate, amintite mereu, nu din „gourmandise“, ci din voluptatea vederii lor, ca la o expoziție culinară. Artă preparării este savantă și pretențioasă. Carne fiartă nu se pomenește, numai friptă. Iar frigerea puiului cunoaște tot atîtea finețuri ca aceea a crapului descrisă în *Împărăția apelor*: pui fript în talger de lut, la cuptor sau în țiglă. Întîi se gustă vinul nou, apoi se rupe puiul cu mîna și cu dinții, la urmă sînt plăcintele cu poalele-n briu, expuse pe chersin. Vinul se bea direct din cofăel sau ulcică, și gura udă se șterge cu dosul palmei sau cu mîneca sumanului. Pîinea trebuie să fie neapărat proaspătă. Desigur, cînd mediul social se schimbă, se schimbă (în povestiri) și mijloacele și tabieturile. Dar plăcerea vieții rămîne aceeași, tradusă în mari scene de mîncare și băutură, unde nu cantitatea în sine impresionează, deși s-ar zice că personajele nu stau o clipă degeaba, nici pofta nerușinată, graba de a consúma, ci, din contra, sobrietatea, respectul față de hrană, împlinirea ritualului. Beția e blindă, nezgomotoasă, dezlegînd limbile, fără să provoace scandaluri. Oamenii „cu chef“ sînt, la Sadoveanu, la fel de reticenți ca și cei care n-au pus băutura pe limbă. Avem neîndoielnic de-a face cu o civilizație cu trăsături precise, care se cunoaște și se raportează la alte civilizații fără timiditate: acestea sînt acceptate ori respinse după felul cum se bea și se mănîncă. Negustorul Dămian, întors de

la Lipsca, e supus unui veritabil interogatoriu pe această temă:

„— Așa? și de mâncat, ce-ai mâncat? Eu socot, cinstite jupîne Dămian, că te-ai ferit și de mîță, și de broască, și de guzgan.

Ciobanul stupi cu putere într-o parte și se șterse la gură cu amîndouă mînecele tohoarcei.

—Nu m-am ferit așa de tare, vorbi negustorul, căci n-am prea văzut aceste dihănii. Dar cartofe, sodom și carne fiartă de porc oi de vacă.

—Carne fiartă? se miră căpitanul Isac.

—Da, carne fiartă. Și bere de-aceea de care vă spun.

— Vra să zică, urmă mazîlul, pui în țiglă n-ai văzut?

—Nu prea.

—Nici miel fript tîlhărește și tăvălit în mojdei.

—Asta nu.

—Nici sarmale?

—Nici sarmale, nici borș. Nici crap la proțap.

—Doamne ferește și apără! se cruci moș Leonte.

—Apoi atuncea, urmă căpitanul Isac, dacă nu au toate acestea, nici nu-mi pasă! Să rămîie cu trenul lor și noi cu țara Moldovei“.

Se pune și problema dacă aceasta e cu adevărat „țara Moldovei“. Se mărginește Sadoveanu să revele moravuri și obiceiuri specifice poporului român? Să poetizeze o istorie reală? Spre a răspunde să vedem și cu ce se ocupă personajele, cînd nu-și pierde vremea la Han. Desigur, pentru ca petrecerea să poată părea nesfîrșită, trebuiau inventate meserii îngăduitoare. Afară de ciobanul Moțoc, restul participanților la Han au profesii libere și agreabile. Comisul Ioniță e, după cum se vede, un boiernaș, care a păstrat titlul, probabil, nu și practica îndeletnicirii sale. Leonte e zodier, Zaharia, fîntinar, Gherman, călugăr. „profesii“ care implică

vocație specială. Unde sînt țăranii, cei ce trudesce din greu din *Dureri înăbușite* sau din *Berdeienii*? Sadoveanu își alege aici eroii dintre cei care știu să se bucure de roadele pămîntului, nu dintre cei care muncesc. La Han sînt și doi negustori, care fac un comerț asemănător și, pentru demonstrația mea, foarte instructiv. Ienache e coropcar, adică negustor ambulant iar marfa lui, cum și-o recomandă singur, e „delicată și subțire, mai mult pentru ochii și pentru inima părții femeiești“. Damian schimbă la Lipsca batalii pe „horbote, mărgele, cercei și pînțeturi pentru nevoile femeiești“. Nu-i interesant? După asemenea marfă s-ar spune că femeia e la loc de cinste în „țara Moldovei“, prețuită, ocrotită și înveselită. Dar toate acestea arată o stare de lucruri foarte bună și o civilizație avansată. Și nu e vorba doar de domnițe, ca acelea din *Balaurul* sau din *Istorisirea Zahariei Fîntinarul*, ci de femei simple ca Solomia, care a purtat și ea în tinerețe colier cu mărgăritare, sau ca Ancuța, căreia Dămian îi dăruiește „o zgărdiță de mărgele“. Aceste detalii ne obligă să ne formăm despre lumea de la Han o idee oarecum diferită de aceea curentă: dacă se miră de „drăcăriile“ nemțești și de pălăriile pe care, la Lipsca, le-ar fi purtînd cucoanele, oamenii n-o fac din primitivitate, ci dintr-o altă înțelegere a lucrurilor. Obiceiurile, meșteșugurile, arta culinară și poveștile vădese o lungă tradiție, un exercițiu repetat și un mare rafinament. Dar nu este numai decît o tradiție reală, istorică: aici e vorba de o țară ce nu există pe hartă, sadoveniană și originală. Tudor Vianu a examinat într-un articol particularitatea expresiilor politeții la Sadoveanu, legîndu-le de umanismul „răsăritean și bizantin“, unde își are izvoarele stilul politicos și sentențios al prozatorului: „Au rămas oare acele bunuri ale culturii — se întreabă criticul — numai în lumea înalților demnitari din jurul domnului? Opera lui Sadoveanu ne

face să înțelegem că acele câștiguri ale umanismului au coborât adînc. Le-au adus către mulțimi cărțile poporane, adăpate direct din literatura și filosofia antichității, scriptele cancelariilor, dihaniile predicatorilor. Exista o întinsă cultură poporană pe care Sadoveanu a făcut-o evidentă prin felul oamenilor lui de a vorbi. În *Hanu Ancuței* se rostesc numai oameni din popor, călători ai drumurilor țării strînși la un loc de popas. Elocuția lor se poate lua la întrecere cu aceea a umaniștilor. Cu toate acestea e greu de crezut că e vorba de o lume reală pe care Sadoveanu a revelat-o. Și nu e deloc cuminte să vedem în *Hanu Ancuței*, spre a rămîne la exemplul lui Tudor Vianu un document (fie și artistic) pentru felul în care umanismul a pătruns prin intermediul așa-ziselor romane populare în simțirea și în gîndirea țăranilor moldoveni. Mai degrabă, putem pune pe seama lui Sadoveanu însuși această înfățișare arhaic-livrească și umanist-ceremonioasă care ne surprinde ca o dovadă de extraordinară originalitate. Traducătorul *Esopiei* și al *Sindipei*, al *Genovevei* și al *Hali-malei* a suprapus peste obiceiurile și vorbele țăranilor moldoveni obiceiuri și vorbe din surse livești: adăugînd umanismului apuscan (confruntat în *Zodia Căcerului* și în *Frații Jderi* cu acela răsăritean) și ecourile literaturii sau filosofiei bizantine, aroma ciclurilor arabe, indiene și chineze, un simbul din misterioasa învățătură a Egiptului vechi. Combinație de spirit poporan-moldovenesc și de spirit cărturăresc, lumea lui Sadoveanu—ce miște în *Hanu Ancuței*—va fi de fapt fără granițe precise, și o vom regăsi nu numai în idilica Moldovă din *Frații Jderi* dar și în Dobrogea din *Ostrovul lupilor*, în India din *Divanul persian*, în Mongolia din *Cuibul invaziilor*. Sultanii nomazi din marginea deșertului Gobi și pescarii de la Siret seamănă atît de bine, tocmai fiindcă literatura lui Sadoveanu îi apropie

Aici imaginația își creează o istorie și o geografie proprie. În lumea biblică a sultanului Șabek, fiecare gest are o semnificație, cuvintele sînt alese cu grijă; oamenii fiind de o politețe excesivă, totul pare guvernat de cel mai complicat protocol: spălatul mîinilor, masa, somnul, primirea oaspeților, vînătoarea etc. Ideea de barbarie e exclusă. Sultanii păstori nu cunosc întrebuintărea tacîmurilor europene sau a carabinei cu două țevi, cum țărani de la Hanul Ancuței nu cunosc trenul, și tot ca aceștia se miră de îmbrăcăminte vizitatorilor străini. Sadoveanu pictează în Asia din *Cuibul invaziilor* aceeași lume familiară lui, care începe cu *Hanu Ancuței* și se continuă cu capodoperele maturității: e un întreg popor, inventat, însă cu exactități etnografice, cu specific național.

În țesătura expresivă a prozei lui Sadoveanu au intrat, odată cu *Hanu Ancuței*, fire foarte variate, din surse ce se mai pot uneori descoperi. Motive și forme lingvistice, deopotrivă. Șerban Cioculescu a arătat bunăoară că anecdota cu apa lui Vodă o putea afla Sadoveanu în *Le moyen de parvenir* a lui Béroalde de Verville, canonic de Tours spre sfîrșitul secolului XVI și începutul celui de al XVII-lea, inspirat la rîndu-i de o povestire orientală prin intermediar spaniol; întîmplarea lui Isac are, cum a observat G. Ibrăileanu, subiectul unui răspîndit cîntec bătrînesc; iar un haiduc cu numele Vasile cel Mare este eroul unor legende populare analizate de Ovid Densusianu; în fine, moartea lui Duca a povestit-o Neculce. Traducătorul *Alexandriei* cunoștea, desigur, nu numai formele populare și prozaice în care romanul circula în răsăritul Europei, dar și pe acelea culte, cavaleresti și de curte din apus. *Alexandria* din 1909 nu e totuși decît adaptarea cărții populare răsăritene; abia *Frații Jderi* va folosi ambele izvoare. Un specialist (I. C. Chițimia) ne atrage chiar atenția că Sadoveanu renunță, în adaptarea din 1909, la turnura arhaică a

limbii, preferînd expresiei savuroase pe care prima versiune tipărită la noi a *Alexandriei*, aceea a lui Petru Bart din 1794, o mai păstra (la fel de stîngaci-fermecătoare precum fusese în manuscrisul din 1620 care-i servea drept bază) o limbă curentă și fără culoare. „Și să știi fătul meu — că de cînd s-au despărțit maică-ta de la tine, de atuncea s-au învrăjbit sufletul meu cu inima mea, și eu nu-i poci împăca, ci numai cu lacrimile eu, maica-ta, mă mîngîi, și le vărs ziua și noaptea și eu cuget: vedea-te-voi sau nu te voi mai vedea? Ci mă bat cugetele ca corăbiile cu valurile mării!... Și mă rog, dragul maicăi, și te jur, pentru Dumnezeu, și pentru țîța de la mine care ai supt, să-mi trimiți carte: au tu să vii la mine, au eu să viu la tine... , că nici te-am văzut, nici te-am auzit, de sînt douăzeci și cinci de ani. Ci eu voi să te văz ci să moriu“. Sadoveanu actualizează, risipind boarea arhaică: „Și eu voi să te văd și să mor“. Dar începînd prin a moderniza limba veche reală, el a sfîrșit prin a inventa o limbă proprie. Găsim în lipsa de culoare a adaptării *Alexandriei* cheia procedării. Limba și lumea din scrierile de după *Hanu Ancuței* sînt operă de fantezie, în care occidentul și orientul, viața și cartea își dau întîlnire într-o misterioasă sinteză. Instituțiile din *Hanu Ancuței* sînt rodul acestei deformări livești, pe care imaginația sadoveniană o va impune mereu de aici înainte istoriei, locurilor și oamenilor din care se inspiră: găsim în ele curtenie franceză și ceremonie bizantină, cavalerism medieval apusean și moravuri țărănești din Moldova cronicarilor. Este un maxim artificiu pe care însă arta lui Sadoveanu îl face inezizabil și natural. Exemplului dat de Tudor Vianu din vorbirea orbului („Mie-mi plac tovărășiile vesele... Îmi place vinul nou și friptura de pui la țigla...“), care ar arăta o anume filosofie autohtonă a existenței, eu i-as opune altul, în care ceca ce uimește

este adînca poezie, fantezia delicată și grațioasă a comparației: „Mărgăritarul, cinstite stăpîne, e o piatră scumpă care se găsește în scoici, la mare. Cum îi acum, într-o noapte de toamnă, cînd marea-i lină, ies anume scoici la mal și se deschid la lumina lunii. Și aceea în care cade o picătură de rouă se închide și intră la adînc. Iar din acea picătură de rouă se naște mărgăritarul“.

## DE CE NU AVEM ROMAN

În *După război*, G. Ibrăileanu scria: „Pînă acum, am avut încercări, uneori izbutite, de roman psihologic ori istoric, dar n-am avut romanul *balzacian*, pentru că viața unei țări mici, împărțită în caste, unde fiul lua de obicei locul tatălui, pentru că viața stagnantă, viața de repetiție, n-a fost favorabilă pentru apariția aceluiași repertoriu de fapte care e romanul social. O altă cauză a fost pur literară. Literatura română nu era coaptă pentru acest gen superior“. Ideea era reluată de M. Ralea (*Perspective*). Pretinzînd o societate diferențiată, „în care orice om e în felul lui o individualitate“, romanul n-a putut apărea la noi înainte de săvîrșirea acestui proces. În plus, cum n-am avut „les chansons de geste“ (de fapt, romane cavalierești medievale), din care a ieșit romanul occidental, ci balade populare, locul romanului l-au ținut la noi povestirea și nuvela scurtă, adică tocmai speciile cărora balada le putea da naștere.

Să rezumăm: psihologic și istoric, liric și sentimental, romanul românesc de dinainte de 1920 nu ar avea, în condițiile unei societăți fără structuri precise și stabile, notele unui adevărat roman documentar-realist și social.

Iată însă că, în *Citeva considerații asupra romanului românesc*, publicate în *Kalende* în 1928, Pompiliu Constantinescu este, cel puțin la prima vedere, de o cu totul altă părere: „Romanul românesc e prin excelență social—afirmă el—ilustrează o succesiune de momente din evoluția societății, la care individul se adaptează, prin amoralitate, constituind categoria psihică și socială a parvenitului, sau, când e învins, prin exces de sensibilitate și individualism pasiv, zugrăvește categoria opusă, a dezadaptatului“. Mai mult: „Eroul tipic al romanului autohton e un simbol social: invariabil în funcție de mediu, e diagrama lui biologică. În sufletul lui descrie nu complicațiile omenescului, căci, fenomen fizic aproape, se compune și se descompune, după normele mecanicii sociale, între mimetism sau inadaptare. El nu luptă cu forțele interne proprii; conflictul cu ambiția îi absoarbe toată energia, fie că va cădea învins, fie că va triumfa“. Exemple? Nenumărate. „Dinu Păturică ne interesează prin procesul ascensiunii lui sociale; toată afectivitatea lui e dominată de ambiție; iubirea pentru Kera Duduca e o dispoziție accesorie: femeia e un mijloc prin care—și poate satisface parvenitismul; ea e un bun social cucerit, ca un imobil sau ca o valoare pecuniară. Pasiunea lui Păturică luminează nu generalul omenesc, ci mersul societății, într-un moment de tranziție...“ „Categoria socială prevalează categoria psihică“ — și la Duiliu Zamfirescu, Vlahuță, Traian Demetrescu, și la Sadoveanu. Emanciparea începe foarte târziu și, în orice caz, defectul romanului nostru de altădată este de a rămâne elementar-social și descriptiv. Douăzeci de ani mai apoi, în *Sensul clasicismului*, G. Călinescu va reformula cu mai mare pregnanță propozițiile lui Pompiliu Constantinescu, păstrînd ideea și aplicînd-o, oarecum abuziv, și literaturii recente. Prea cunoscut spre a-l examina în detaliu, mă limitez a reaminti că eseuul lui G. Călinescu apasă pe noțiunea de

clasic opunînd-o aceleia de documentar: romanul nostru ar suferi de o „mistică excesivă a *evenimentului*“, de „spirit cronografic“ și contingent, în care „eroii sînt rareori niște modele aproape neelaborate, *redate*, cum se zice cu un termen semidoct, cu nume ușor grimate“ etc...

Să rezumăm și în acest caz: romanul românesc ar fi social și aproape deloc psihologic (căci lipsește „o deplină autonomie interioară a personagiilor de mediul lor social“), face inventar de evenimente și ne documentează mai puțin asupra omului în general decît asupra mersului societății.

Dacă lăsăm la o parte nota lirică și sentimentală, comună ambelor teze, trebuie să admitem că ele sînt spuse. E vorba, în realitate, de un adevărat paradox al romanului nostru.

Să încercăm a-i oferi o justificare.

*Ciocoi vechi și noi* este tabloul, zăgrăvit cu vocație documentară, al sfîrșitului vechiului regim, feudal și fanariot, și al ridicării unei noi clase, întreprinzătoare, hrăpăreață, fără scrupule. Dinu Păturică, fiu de treti-logofăt, ambițios și inteligent, ruinează pe postelnicul Andronache Tuzluc și se îmbogățește pe seama lui. Comparat uneori cu Julien Sorel, Păturică nu e mai puțin un erou balzacian (în sensul „parvenitului îmbogățit și vulgar“, care dă lovitura de grație, cum zice Engels, societății nobililor) punînd în ascensiunea lui energie și imaginație, folosind slăbiciunea femeilor și aviditatea cămătarilor, combinînd intrigi josnice, umilindu-se și lingușindu-se, spre a lovi cînd e momentul, înșelîndu-și binefăcătorii și răsplătînd pe nemernici. Dinu Păturică e omul nou al epocii; viitorul îi aparține, căci e făcut să învingă. Și dacă nu învinge, faptul nu i se poate imputa lui, ci autorului, care crede de cuviință să-l pedepsească trimițîndu-l la ocnă. Final pe cit de neașteptat, pe atît de fals. După ce a văzut în Păturică

pe adevăratul „erou“ al vremii și l-a zugrăvit cu forță și fără prejudecăți, Nicolae Filimon refuză în chip ciudat să tragă singura concluzie pe care faptele o impun; inventează în schimb o soluție imposibilă care, satisfăcând simțul abstract de dreptate al cititorului, contrazice bunul simț. Aici e cazul să vedem un fel de *păcat original* al romanului românesc: legată probabil, deocamdată, de maniheismul romantic, rezolvarea/moralizatoare a lui Nicolae Filimon indică o psihologie foarte durabilă în proza noastră. Și dacă la autorul *Ciocoilor*, gestul reparator, *happy-end*-ul etic sînt oarecum spontane, treizeci de ani mai târziu, la Duiliu Zamfirescu, capătă aspectul unei veritabile ideologii. Tănase Scatiu e un ciocoi care, ca și Păturică, se înstăpînește pe averea fostului proprietar: acestui învingător (istoricește și socialmente, vorbind), Duiliu Zamfirescu îi răpește, ca și Nicolae Filimon personajului său, victoria, și tot în ultima clipă. Se știe cum: țărani răsculați în apărarea boierului lor linșează pe ciocoi. Remarcăm aceeași tentativă de falsificare a realului prin compensare morală, numai că în *Tănase Scatiu* falsul se bazează pe o ideologie ce va culmina în literatura sămănătoristă: oroare de burghezul spoliator brutal și incult; simpatie față de clasa boierească deposedată, obosită, însă rafinată; identificarea poporului cu țărănimea, socotită clasa fundamentală și păstrătoarea vechii culturi materiale și spirituale. Toate acestea sînt deja la Duiliu Zamfirescu; sămănătorismul va reactualiza doar nota națională (existentă și ea înainte, la Eminescu, de exemplu), sugerînd originea străină a ciocoiului.

Cum se explică această atitudine a scriitorului român de la 1900?

E. Lovinescu afirmă că procesul de prefacere a societății românești în secolul XIX (numai în secolul XIX?) a fost atât de rapid încît a dus, într-un scurt răstimp, la

o „civilizație hibridă”: înainte ca vechile structuri să fi fost înlăturate, s-au creat altele, deosebite; burghezia rurală s-a substituit vechilor proprietari funciar în chip brutal și fără tranziție, încercînd să preia din mers nu numai averile, dar și obiceiurile, și, firește, nereușind decît să le degradeze. „La noi, — scrie și M. Ralea, — între 1840 și 1880 s-a măcinat, ca dizolvată de o substanță nocivă, aproape toată boierimea națională. Elementul dizolvat a fost structura capitalistă care începea să se înfiripe și care a bruscăt la un moment dat vechile moravuri. Cînd au început în curțile de la Iași moravurile de la Versailles, boierii și-au părăsit moșiile, le-au neglijat. În același timp, consumația lor disproporțională a întrecut cu mult veniturile. Arendași parveniți stăteau la pîndă”. Impresia generală este de decădere a moravurilor. Nu numai fiindcă noua clasă e avidă de bogăție și amorală, dar și fiindcă nu e încă pregătită pentru cultură și rafinament: știe să administreze pămîntul pe care l-a dobîndit aproape cu forța, dar nu știe să se poarte; are bani, dar nu știe să se îmbrace, să mănînce, să trăiască; locuiește în vechile conace, în patul foștilor stăpîni, între mobilele, covoarele și obiectele lor de preț, dar nu se pricepe să le admire, i se par accesorii firești ale bogăției dar cu care nu știe ce să facă. Evident, scriitorii vor fi printre primii gata să condamne pe acești barbari care au ocupat Roma și-i pun în pericol monumentele. Oroarea lor de Scatii, de arendași și de burghezi, se motivează, ca și nostalgia după boierime, prin rămînerea în urmă a valorilor afective în raport cu cele economice. Lovinescu are neîndoielnic dreptate: lucrînd într-un material suflesc, scriitorului nu-i convin transformările bruște. E limpede că noua realitate îl dezgustă. Nu s-a obișnuit cu ea. Se teme de ea. Începe prin a o disprețui și sfîrșește prin a o nega. Nu-i acceptă legitimitatea. Concepția lui Duiliu Zamfirescu, Iorga sau Sadoveanu

izvorăște dintr-o ostilitate afectivă care-și caută justificarea de principiu. Iar mijlocul cel mai simplu de a scăpa de spectrul unei realități odioase este să-ți imaginezi o altă realitate: dacă nu poți să crezi ceea ce vezi, nu-ți rămîne decît să vezi ceea ce crezi. Sentimentalismul romanului nostru are la origine nu o cecitate, ci o dorință de a trăi în iluzie ca Don Quijote.

Dacă răsfoim romanele ce apar în jurul lui 1900 (uneori și pe acelea de după război, și nu numai ale lui Sadoveanu, dar chiar ale unor romancierii „noi” ca Cezar Petrescu etc.), constatăm cum pretutindeni realului i se opune libera fantezie. Nu este romancier care, văzînd triumful Scatiilor, să nu încerce a restabili vechiul ordine. Romanul procedează la o veritabilă Restauration: neputincios în plan politic, romancierul se revanșează în imaginație; ține istoria în loc sau chiar îi schimbă cursul; acordă laurii victoriei celor buni, generoși și înfrinți, nu celor care au obținut-o cu adevărat; trimite pe ticăloși la ocnă sau la moarte, pentru ca lumea să pară suportabilă; și dacă are destulă luciditate ca să-și dea seama de eroarea lui, se refugiază în evocarea duioasă a trecutului și a fantomelor lui. Așa se explică de ce, avînd pretenția că zugrăvește realitatea, își zugrăvește de fapt propriul sentiment față de realitate. E. Lovinescu se întreba, încă din 1913 (*Cinquantenarul romanului românesc*), de ce, cu excepția lui Dinu Păturică și Tănase Scatiu (la care putem adăuga pe Mara), toți eroii romanului nostru sînt, la acea dată, ființe slabe, apatice, visători incurabili, dezrădăcinați și învinși. Răspunsul este tocmai acela că romanele epocii reflectă mai degrabă psihologia autorului decît pe a eroilor, care sînt simple proiecții: inadptabili și idealști sînt de fapt romancierii înșiși. Nu totdeauna conștienți de caracterul iluzoriu și sentimental al ideologiei; pe care îl divulgă însă, fără voie, cînd, sub înfățișarea personajelor lor, se pictează pe ei înșiși.

Aceste iluzii, acest sentimentalism, nu rămân fără urmare în înfățișarea romanului. Căci romanul realist este la origine o specie burgheză: practic, pozitiv, terrea-terre. Scriitorul epocii este adesea utopist și idealist. În loc să se supună realității, încearcă să și-o supună, s-o modifice în imaginație. Citește de exemplu *Madame Bovary* — carte de mare succes la noi pînă tîrziu — și ce reține din ea? Oroarea de platitudinea vieții de care suferă, ca de o boală, romanțioasa eroină. Lasă la o parte tot ce face complexitatea cărții și, în fond, realismul ei, ignorînd capacitatea lui Flaubert de a-și învinge idiosincraziile. Dezvoltă în schimb tema sentimentală. Într-un sediu celebru, Faguet insista tocmai pe dualitatea lui Flaubert: „Era în el un romantic ce găsea realitatea plată și un realist ce găsea romantismul searbăd, un artist căruia burghezul îi apărea grotesc și un burghez căruia artistul îi apărea pretențios — totul fiind în cele din urmă expresia unei mizantropii care socotea întreaga lume ridicolă“. La Sadoveanu, cînd reia tema în *Floare ofilită*, nu mai întîlnim decît primul aspect: dacă nefericirea femeii ale cărei vise sînt brutal contrazise de viață continuă să se vadă, ridicolul naiv al acestor vise a dispărut în schimb cu desăvîrșire. Emma, Rodolphe, Homais îl obligă pe Flaubert să-i accepte cum sînt, chiar dacă îi urăște; realismul lui Flaubert înseamnă tocmai triumful observatorului social asupra ideologului social. Spunea el însuși: **Madame Bovary, c'est moi**. Dar Flaubert este nu numai Emma, ci și contrariul ei, fiindcă trăiește din închipuiri și totodată din adevăr; în vreme ce Emma, ea, nu suportă confruntarea cu adevărul. „Cînd romanescul a fost ucis de necesitățile realului, toată făptura Emmei moare“, mai remarcă Faguet. S-ar zice că Sadoveanu imită mai curînd pe doamna Bovary decît pe Flaubert însuși.

Și el lucrează în orice caz mai mult cu inima decît cu mintea. Ca toți contemporanii lui romancieri. Nu

se poate roman mai lipsit de idei decît „romanul ideologic“ de la 1900. Ideologia lui Sadoveanu este, ca și a celorlalți, pur sentimentală. Ei critică civilizația burgheză înainte de a fi cu adevărat o civilizație burgheză și recomandă evadarea din infernul orașului înainte ca orașul să fie cu adevărat un infern. Burghezii lor sînt încă niște oameni simpli, cu tabieturi și respect al bunei cuviințe, iar orașul, un tîrg plicticos. „Bătrînii, în tîrgușorul acela liniștit al Vașcanilor, duceau o viață foarte pașnică“. Așa începe *Floarea ofilită*. Capitala însăși, descrisă în *Însemnările lui Neculai Manea*, nu se deosebește prea mult de acest amestec de sat și de oraș, de port țărănesc și de „surtucuri orășenești“. Antipatia scriitorului provine din ruperea treptată de sat, din înaintarea civilizației. Neculai Manea e fiu de țărani săraci, care a răzbătut prin învățătură la oraș, fără să fie cu asta mai fericit. Din contra, orașul i-a adus numai nenorocire. „Cercînd să deslușesc bine din ce a izvorît nenorocirea mea—mărturisește el—mă gîndesc că pricina n-a fost alta decît noutatea vieții în care intram“. Vina cade deci asupra Orașului. Neculai Manea are mentalitate de dezrădăcinat. „Eu am meritat o altă soartă...“, se plînge la rîndul ei Madam Trifanov din *Floare ofilită*. Madame Bovary ar putea spune la fel, însă, în ce o privește, e sigur că suferința vine din ambiție înșelată, nu din regert. Emma este capabilă de orice iluzie, oricît de neghioabă, în afară de una singură: aceea de a crede că i-ar fi fost mai bine acasă, în satul unde s-a născut. Privește înainte, e o fire utopică, în vreme ce eroinele lui Sadoveanu sînt bolnave de nostalgie. Toate detestă meschinăria mizerului oraș provincial: numai că Emma visează un alt oraș, mai mare, Rouenul, sau, de ce nu, Parisul, pe cînd Maria Spahu (*Apa morților*) visează să se întoarcă în satul ei, ca mai tîrziu Daria Mazu (*Locul unde nu s-a întîmplat nimic*) sau Constanța Corban (*Paștele Blajinilor*). În forme

variate, boala lor seamănă cu nostalgia. Pînă și mizantropia sumbră a lui Radianu (singurul personaj memorabil din *Însemnările lui Neculai Manea*) nu-i decît tot un refuz al civilizației burgheze, al Orașului, chiar dacă, în loc de lacrimi, se bazează pe ură: în cel mai dostoevskian personaj din literatura lui Sadoveanu se ascunde tot un sentimental dezrădăcinat.

Toată lumea a fost de acord în aceste condiții că *Ion* marchează un început, cu excepția lui Nicolae Iorga care l-a învinuit pe autor că prezintă o imagine deformată a satului: deformată era, în realitate, imaginea despre sat a lui Iorga însuși. *Ion* zugrăvea prima oară pe țaran cu obiectivitate. Ca Don Quijote pe patul morții, Rebreanu rupe iluzia, spune lucrurilor pe nume: „Am fost cît am fost Don Quijote de la Mancha; acum sînt Alonso Quijano cel bun“. Ce simplu! Și totuși... Iorga joacă în această împrejurare rolul lui Sancho Panza sau al bărbierului Nicolás care socotesc mărturisirea Cavalerului drept „o nouă sminteală“. Iluzia se dovedește încă o dată mai puternică decît realitatea. Dar pentru puțin timp. Va fi împinsă definitiv.

Consecințele apariției lui *Ion* sînt considerabile. Dacă pînă atunci avusesem romane, nu și romancieri, și cu atît mai puțin romanul ca gen, în următorii cincisprezece ani romanul cucerește o poziție inexpugnabilă. Nu numai că apar mai multe romane decît în întreaga istorie a genului la noi, dar romanul românesc reface, în acest răstimp, întreaga istorie: este tinăr, vital, dar și dezabuzat și sceptic, plin de prejudecăți, dar și deschis aventurii, atras de orice noutate tehnică, dar și foarte conservator mai ales ca atitudine socială. Romancierii cei mai interesați de viața modernă a orașului—Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu etc.—sînt totodată și cei mai sentimental atașați de vechi, de ruralismul sămănătorist, și un roman ca *Aurul negru* descrie ravagiile industrializării, ca să se încheie cu un act de restaurație simbolic.

Romanul nostru consumă în orice caz numeroase experiențe. Devine genul dominant; este o religie la care se convertesc toți fervenții de pînă atunci ai poeziei, teatrului sau povestirii. Publicul cere roman, scriitorii scriu romane, critica își pune problema romanului.

Și dacă, sub raport social, războiul și constituirea statului național român reprezintă deznodămîntul unui lung proces istoric, în roman totul este de luat, într-un fel, de la capăt. Și a și fost luat de la capăt, însă într-un ritm uimitor care suprima etapele. În 1919, Ibrăileanu compara războiul cu Marcea Revoluție franceză și prevestea apariția la noi a „romanului *touffu*, plin de probleme și de documente omenești”. „Ei bine,—scria el entuziasmat—tot ce a urmat acestor adînci zguduirii în Franța, aspirațiile individualiste fără friu, concurența aprigă, ascensiunile și prăbușirile morale..., le vom vedea și noi—și chiar au început să se ivească. Și, ca să le zugrăvească va trebui un Balzac...” Doar douăzeci de ani mai târziu, G. Călinescu se va întreba polemic: „Cum se face că romancierii români nu sînt nici balzacieni, nici dostoevskieni, nici flaubertieni, dar au devenit toți deodată proustieni?” Între 1919 și 1939 romanul românesc străbătuse, așadar, sub raport tehnic, distanța de la Balzac la Proust și Joyce. G. Călinescu se simte obligat să protesteze. E rîndul criticii acum, atașată de valorile tradiționale, să se opună modificării prea bruște a literaturii, la fel cum literatura, cu cinci-zece de ani mai devreme, se opunea modificărilor sociale. Împotriva proustianismului lui Camil Petrescu, G. Călinescu redescoperă pe Balzac, romanul de caracter și de moravuri, cu tipuri construite solid. Într-o sumară schiță de tipologie a genului, criticul enumeră „șase subiecte capitale”: povestea tînărului care vrea să parvină, a femeii nesatisfăcute care cade, la maturitate, în dezordinea pasiunii romantice etc. ... Ce observăm? Că aceste subiecte nu ies din sfera romanului clasic al

lui Balzac, Stendhal sau Flaubert. Pe Proust însuși, G. Călinescu îl reduce esențial la Balzac, tot restul pârîndu-i-se un „simplu album de impresii și senzații”. Treptat, criticul ajunge la afirmarea unui clasicism fundamental al romanului care e însă și o formă de a-l ține pe loc: „Ei bine, romanele lui Balzac, așa de documentare în aparență, sînt pline de această înaltă semnificație umană. Goriot este un făinar care se ruinează la bătrînețe, pentru a-și întreține fetele intrate prin măritiș într-o clasă superioară. Zugrăvirea parvenitismului îmbogățiților din epoca napoleonică, veți zice, momente din istoria burgheziei franceze. Nicidecum. Balzac e un fel de Molière al veacului său. Ambianța este secundară. Centrală este slăbiciunea de tată a lui Goriot. În veci și în orice parte a continentului vor exista părinți care se vor ruina pentru copiii lor, care copii îi vor primi prin ușa din dos, rușinîndu-se. Goriot este un rege Lear al burgheziei, un prototip, un caracter universal”. (*Cîteva cuvinte despre roman*). Aceste fraze, așa de sugestive, au totuși dezavantajul că apasă pe ideea de caracter și de tip, într-un moment în care romanul se pregătește să spulbere nu doar ceea ce e tipic în personaj, dar caracterul însuși ca realitate literară. Mai curios este să constatăm că nici E. Lovinescu, teoreticianul sincronismului, nu se dovedește mai primitiv față de noul roman. Explicații se găsesc. Nimeni nu încurajase mai stăruior decît el proza obiectivă și care să se inspire din viața modernă a orașului; odată ce această proză există, E. Lovinescu crede firesc că ea va rămîne măcar un timp neschimbată. Dar, iată, atît de leneș, pînă la acea dată, romanul nostru devine foarte grăbit și parcurge în două decenii un drum pe care romanul occidental l-a parcurs într-un secol. E drept că romanul obiectiv își are în *Ion* prima capodoperă; dar să nu uităm că *Ion* nu e doar acea frescă pe care o credea E. Lovinescu și, împreună cu el, toți cei

care detestau sentimentalismul epicii sămănătoriste. Primul roman al lui Rebreanu întrece printr-un mare accent patetic documentul, descripția socială, în chiar clipa în care le realizează: în centrul lui se află „problema țărănească”, mecanismul social al luptei pentru pământ, viața satului ardelenesc înainte de război, dar și patima răvășitoare a lui Ion, ca formă a instinctului de posesiune. Roman naturalist, „al milei necruțătoare”, cum ar spune R.-M. Albérès, *Ion* reînvie tragedia și confruntă pe om cu destinul lui. Eroul nu e conștientă, cum s-a afirmat: el e, ca Tess d'Uberville a lui Hardy, ca eroii lui Zola, victima măreții a unei fatalități biologice. Destinul lui e hotărît înainte de a începe acțiunea ca și acela al eroinei lui Th. Hardy „Simțea o plăcere atât de mare, văzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze”. Ne aflăm la primele pagini ale romanului. Teza lui Lovinescu este depășită de cel dintîi roman, care pare a o confirma. Dar ea persistă, și o regăsim la Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, Călinescu. Romanul se schimbă; conceptul de roman stă pe loc. Cel puțin în critică; și, deși evident inaplicabil în tot mai multe cazuri, continuă să fie aplicat ca o unitate de măsură mecanică. G. Călinescu reduce *Craii de Curtea Veche* la formula balzaciană. E. Lovinescu respinge proza lui Sadoveanu sub cuvînt că nu e obiectivă iar Ibrăileanu face un pas mai departe și cere scriitorului să atenueze lirismul. Și, deși îi lipsește aproape orice aptitudine pentru observație și psihologie, Sadoveanu compune un număr de romane de factură balzaciană. Mai toate ratate chiar în latură obiectivă. Alți scriitori, mai puțini docili, își urmează experiența și romanul se modifică, împotriva criticii; formulele coexistă, noul nu poate elimina vechiul, dar din astfel de tentative și eșecuri, inovații și reveniri, se constituie ceea ce numim îndeobște romanul românesc modern. Cum arată el? Căror

exigențe sociale și literare răspunde? Iată cel puțin două întrebări la care trebuie să răspundem înainte de a analiza meritele cărților lui Sadoveanu însuși în acest domeniu.

Îndată după război, doi romancieri domină epoca: Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu. *Ion* și *Concert din muzică de Bach* constituie, cum ar spune Thibaudet, doricul și ionicul romanului românesc dintre 1920 și 1930. Este diferența dintre două metode ce provin deopotrivă din naturalism: un romanesc al evenimentelor și un romanesc al psihologiei. O putem constata comparând fie și numai paginile de început din primele romane ale celor doi, *Ion* și *Fecioarele despletite* (care inaugurează ciclul Halippa). Ce este la începutul lui *Ion*? La început este drumul ce se desprinde din șoseaua principală, întovărășind Someșul când în dreapta, când în stînga, conducîndu-ne în satul parcă mort, în după-amiaza de vară, unde cîinele învățătorului Herdelea picotește în drum, în timp ce sub merii din ogradă se scaldă în praful fierbinte cîteva găini iar pe prichiciul pridvorului străjuiește o ulcică verzuie de lut. La început este, așadar, natura fizică, înfățișată, ca la Balzac sau ca la Zola și Hardy. Lucrurile și animalele oamenilor le premerg oamenilor. „De-abia la cîrciuma lui Avrum începe să se simtă că satul trăiește. Pe prispă, doi țărani...” Naturalistul Rebreanu procedează cu metoda pozitivă a științei lui: descrie întîi mediul, așezînd apoi pe om în acest cadru; nu se întreabă cine vede drumul, cîinele, găinile, ulcica verzuie de lut, un ochi impersonal ia în stăpînire lumea, de departe către aproape, din afară către înăuntru. Altfel stau lucrurile în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu. Întîia frază este: „Zadarnic Mini, pe scaunul înalt, sculptat... zadarnic sta...” Aici omul apare înaintea mediului, ochiul există înainte de ceea ce e văzut și, în fond, la origine, nu mai sînt evenimentele ci simțirea și reflecțiile unui personaj, care este și martor și erou. Prin

Mini și Nory, ținute mereu la curent de buna Lina, romanciera ia cunoștință de o lume ce-i este (sau îi pare a fi) inițial tot atît de străină ca și nouă; nu un ochi atoătevăzător, nici o conștiință omniscientă, ci o perspectivă parțială, o ignoranță subtilă, compensate de colportajul permanent și fin ce-și țese pînza sub ochii noștri. Dacă poetica Hortensiei Papadat-Bengescu ne e aproape necunoscută, afinitățile cu Proust sau Virginia Woolf sînt frapante. Nu știm cu certitudine dacă i-a citit măcar; poate, ca orice mare scriitor, s-a îndreptat spre ei din instinct. Ne aflăm încă în etapa în care romanul nu a luat cunoștință de sine, tatonează, ezită. Nu și-a dat măsura posibilităților, dar a și început să se îndoiască. Nu s-a constituit bine și vrea să se schimbe. Cu generația următoare de romancieri, aproape toate romanele vor reflecta o idee de roman; romanul se va face de aici înainte, pe sine, așa cum poezia modernă se face pe sine, după vorba lui Valéry. Ce-i drept, această mare conștiință nu merge automat împreună cu o mare substanță. Reforma romanului nostru e una de metodă epică, în primul rînd. La Rebreanu, metoda era veche și stingherea clocotul pasional, individualitatea, monomania lui Ion sau Apostol Bologa. Romancierul nu numai făcea din descrierea mecanismului social, din frescă și documentar fundalul pasiunii: voia să explice pasiunea prin ele. Dar „problema țărănească” nu explică ferocitatea lui Ion, nici „problema națională”, obsesia tenace a lui Bologa. Maniera clasică a narațiunii obiective, sistematice, ordonate, în care autorul știe de la început sfîrșitul și-și mișcă eroii într-un univers integral semnificativ (și deci cam artificial) sugrumă un fond psihologic obscur, violent și straniu. Rebreanu n-a știut să elibereze acest fond pasional, să debaraseze destinul personajelor de procedeele narațiunii încremenite în propria inerție. Dostoievskianismul lui Bologa e tratat cu precizia rece a lui Daudet. Romancierii care

urmează vor revoluționa scriitura, simțind ce nepotrivită e ea, nu numai la Rebreanu, dar în general într-o proză ca aceea modernă; vor scrie mai bine, mai subtil, vor găsi unghiul nimerit, vor rupe lanțurile narațiunii naturaliste, vor folosi monologul interior, colajul, timpurile suprapuse: dar niciunul nu va avea accentul patetic, forța de mare prozator a lui Rebreanu. Vor fi niște profesioniști și niște virtuoși: în stângăcia lui, Rebreanu avea însă geniu.

Romanul își va împărți totodată publicul: unii cititori, cei mai mulți, vor rămâne credincioși formulelor tradiționale, alții se vor îndrepta spre cele moderne. Niciodată înainte romanul n-a avut un public al său mai numeros și mai fidel decât acum; și niciodată înainte cititorii n-au impus în mai mare măsură romanului gustul lor. Fidelitatea aceasta însă sfîșie practic romanul în două: de o parte, acele cărți ce se adresează marelui public; de alta, cărțile pentru, să zicem așa, scriitorii înșiși, care-și devin cei mai buni cititori. A treia cauză a întârzierii romanului la noi, G. Ibrăileanu o găsea în „lipsa unui număr suficient de cititori, care să facă posibilă scriitorului o viață liberă, consacrată exclusiv literaturii...” (*După război*). Când, după 1919, acest număr se înfăptuiește, putem constata că el ajută, în adevăr, pe romancieri să trăiască din scriul lor, dar cu o condiție: să scrie romanele pe care le vrea publicul. Și e instructiv să vedem cum sînt aceste romane, să știm cum este acest public.

Trei romancieri de mare succes, autorii best-sellers-urilor epocii ne pot fi de folos: Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu și Gib Mihăescu. Cazul acestor scriitori foarte citați este mai edificator decât al marilor creatori, fiindcă, în ei, gustul care le dă naștere și gustul pe care-l întrețin se află, așa-zicînd, în stare pură. Ei sînt „conformiști” epocii și constituie cea mai bună dovadă că, odată cu societatea, s-a schimbat cititorul, și, odată cu

cititorul, literatura. Vorbind de cititor: el se recrutează acum (firește, nu exclusiv) din profesiunile liberale de înfloresc în marginea lumii industriei și finanțelor. Apartine virfurilor micii burghezii. Și este un cititor de romane. Iubește confortul și înlesnirile tehnicii; umblă cu automobilul, cu trenul și cu avionul; e un spirit practic, pozitiv: afacerile înainte de toate. Are o singură latură vulnerabilă: e mândru de poziția socială recent dobândită și, de aceea, foarte vanitos și snob. Cezar Petrescu își datorează succesul literaturii lui, cel puțin în parte, faptului de a fi „speculat” această vanitatea snobă. El zugrăvește epoca și oamenii ei, uneori în chip direct, jurnalistic; mulțumește eterna nevoie a cititorului de a se recunoaște în opera de ficțiune și totodată îl flatează; însă romanele lui oferă noii burghezii mai mult decât o imagine realistă a felului de viață, și, anume, o mitologie. Bucureștiul lui Cezar Petrescu e o mare metropolă, trepidantă și modernă (chiar dacă privită uneori, cu anxietate, din perspectiva „dezrădăcinatului”, a omului vechi, din aceeași plămadă ca și țărani sadovenieni); mijloacele de locomotie, luxul, barurile de noapte dau senzația de civilizație occidentală; starurile de cinematograf, aventurieri și eroii vremii, Greta Garbo și Guynemer, intră prin Cezar Petrescu în existența cotidiană a burghezului mijlociu, onorat de o companie atât de ilustră. Nu e vorba propriu-zis de o evaziune, de acea funcție a imaginației analizată de G. K. Chesterton, ci tocmai, din contra, de a face lucrurile ciudate să pară așezate, de a transforma miracolul în realitate. Dacă autorul *Căii Victoriei* propune cadrul public al acestei lumi, în continuă agitație, deși pe punctul de a se stabili, Ionel Teodoreanu i-l relevă pe acela intim. El se introduce în budoare; violează corespondența și jurnalele intime; observă, deci, fața secretă, delicată, a aceleiași burghezii care la Cezar Petrescu apărea atât de lip-

sită de interior, atît de preocupată să facă bani și atît de dură. O descrie cu destulă exactitate sau, măcar, lasă această impresie: căci amănuntele sînt, la el, totdeauna, amănuntele obișnuite ale existenței obișnuite. Dar, ca și Cezar Petrescu, nu se mărginește să picteze portrete de familie în manieră realistă: ghi-cește, dincolo de ceea ce sînt, în particular, acești medici, profesori, avocați, ofițeri, elevi de liceu, studenți ceea ce vor să fie. Le oferă și el o mitologie; nu una publică, ci una privată. Înfățișează drame sentimentale și căm dulcele; farmecul întîlnirilor și amărăciunea despărțirilor dintre îndrăgostiți, o erotică adolescență, plină de misterul întîiilor revelații și inițieri, confortul suspect și delicios al adulterului; pe scurt, plăcerile nemărturisite ale unei lumi care afișează pudibonderia (distingînd cu grijă între ceea ce se cade și ceea ce nu se cade), deși nu disprețuiește nici amoralitatea fără grave consecințe. Ce lipsește din tablou spre a fi complet? Lipsește patetismul sentimentelor. Personajele lui Cezar Petrescu trăiesc prea mult în afară spre a-i acorda atenție; ale lui Ionel Teodoreanu sînt prea delicate și feminine și se consumă prea mult în jocuri aparent inocente. Aici intră în scenă Gib Mihăescu: personajele lui sînt firi pasionale și obsesive, bînuite, sub o moliciune blîndă, de instincte tulburi. În centrul prozei lui găsim obsesia erotică și sexualitatea. Dar nu aceea derivată în mari lovituri financiare și politice de la Cezar Petrescu, nici aceea în travesti romanțios și perfid ingenuu de la Ionel Teodoreanu. Sexualitatea insondabilă și adesea criminală, mergînd de la forme larvar patologice, care nu pot interesa literatura, pînă la sublimarea superioară (*Rusoaica*). Gib Mihăescu satisface gustul pentru melodramă și pseudo-tragedie, pentru grotesc și bestial, care există sub poaseala sentimentelor frumoase ale celei mai puritane locietăți. Fiecare din acești trei romancieri a răspuns

deci unei, laturi precise din sensibilitatea cititorului epocii. Nici vorbă că este și un secret al artei fiecăruia, care-i face să poată fi citiți și azi și oricînd; dar ei ne arată în primul rînd cum triumful romanului nostru de după 1920 se leagă de triumful burgheziei; și pînă la ce punct este un roman burghez.

La alt nivel, prin cîțiva romancieri, romanul se schimbă în așa măsură încît nu-și va descoperi publicul decît ceva mai tîrziu; un roman ce se adresează deocamdată unui număr restrîns de cititori, și nici măcar, neapărat, criticilor. Creatorilor în tot cazul; care scriu acum pentru ei înșiși. Este, neîndoienic, forma viitoare a genului și care dă temerarilor autori sentimentul de a trăi în Europa. Căci descoperirea lor este Europa; nimic, nici lipsa obișnuinței și a tradiției, nici rezistența criticii, nici limba, nu-i poate împiedica să se considere europeni. Nu imitînd, ci stabilind o lungime comună. Ideile, formele, cărțile, revistele circulă, dealtfel, mai lesne decît niciodată într-o Europă căreia războiul mondial i-a dat o conștiință comună. Anton Holban, profesor de franceză într-o comună de lîngă București, e la curent cu tot ce se publică la Paris. Admiră pe Racine, dînd elevilor să analizeze *Andromaque*, dar romanele lui sînt influențate de Proust și Gide. Mircea Eliade gîndește ca Papini și ca Huxley, își face un idol din Malraux. În prefața la *Șantier*, în 1935, declară, în spiritul lui Philip Quarles: „Nu înțeleg de ce ar fi roman o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă, și n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gînduri sau viața unui om între cărți și vise. Descrierea fazelor unui cancer nu e întru nimic mai justificată decît descrierea fazelor unei cunoașteri oarecare, de pildă, învățarea unei limbi străine sau a agriculturii sau a matematicilor... Orice se întîmplă în viață poate constitui un roman.

Și în viață nu se întâmplă numai omoruri, căsătorii sau adultere; se întâmplă și rățări, entuziasme, filosofii, morți sufletești, aventuri fantastice“. Sensul antiburghez este la fel de limpede ca și nevoia de înnoire propriu-zis literară. Dar scriitorul cel mai caracteristic pentru ambițiile, tenacitatea și nebunia romanului nostru interbelic este Camil Petrescu. Nu cel mai profund; nici cel mai radical; în orice caz ce mai vehement și polemic întru justificarea noului roman. Se declară proustian și scrie un răsunător eseu intitulat *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în care analizează „metoda“ romancierului francez; propunînd-o, nu fără fanatism, tuturor celor care vor să fie moderni. El însuși scrie însă mai curînd ca Huxley decît ca Proust. G. Călinescu, combătîndu-l, îi va concede totuși: „Prin el, romancierii de mîine vor medita asupra tehnicii romanului“. Dar nu e vorba numai de tehnică. Substanța însăși a romanului s-a modificat. Personajul nu mai seamănă cu tipul (caracterul) tradițional, povestirea nu mai urmează cronologia evenimentelor, compoziția e insolită... Timpul romanesc se schimbă: dintr-un cadru exterior ce conține ca un vas actele și destinele personajelor devine durată concretă, trăită. Dar unghiul de vedere? Nu mai e arbitrar, neutru; imprimă romanului un ton anumit, un ritm, o densitate. Și încă: „Un scriitor — proclamă Camil Petrescu — e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viața lui și a celor pe care i-a cunoscut. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil...“ Iată, teoretizată, „aliteratura“, cu treizeci de ani înainte de a fi folosit termenul. Aproape nu este idee care să nu-i fi trecut prin minte lui Camil Petrescu. Contemporan cu Joyce și Huxley, ar fi putut fi precursorul lui Durrell și Sartre, dacă nu-l împiedica lipsa de circulație a limbii: ar fi făcut legătura între Proust și Camus. Mo-

dernitatea și luciditatea lui sînt uimitoare. Și constituie o dovadă că, în plină constituire, cu unele biruințe înainte de 1920, obiectiv și naturalist, cu întîrziere, îndată după aceea, romanul românesc este perfect sincron cu acela european zece ani mai tîrziu. Trăiește în Europa ca un adevărat european. În decembrie 1933, într-un articol de bilanț. Ș. Cioculescu observa că anul care trecuse reprezentase în roman „treapta cea mai înaltă pînă în prezent”.

Romanele lui Sadoveanu de pînă la război sînt negliabile, și ca număr și ca valoare. Dar, după 1920, interesul stîrnit de noul gen îl cucerește și pe el. Influențat probabil și de Ibrăileanu, vrea să scrie romane superficiale „balzaciene”: nu reușește, fiindcă formula corespundea prea puțin aptitudinilor lui. Critica îi reproșează abuzul de descripție și de lirism în mai toate aceste romane; dar, în definitiv, nu sînt paginile cele mai frumoase din *Demonul tinereții* sau din *Noaptea de Sînzien*e lirice și descriptive? Defectul stă, din contra, în insuficiența romanescului. Împrumutînd o formulă realistă și obiectivă Sadoveanu nu devine nici realist, nici obiectiv. Intrigă convențională, psihologie naivă. Se supune pur și simplu cerințelor unei epoci în care romanul balzacian (rău înțeles), flaubertian sau zolist constituia un adevărat mit în literatura noastră. Respectul pe care Sadoveanu îl arată regulilor e, cel puțin un timp, mai vizibil decît dorința de a le suprima și ironia nu ne poate induce în eroare: „Aici — notează el de exemplu spre finalul *Cazului Eugeniei Costea* — rețetele literare ale timpului ar pretinde un monolog interiorizat mai întins”. Se eschivează, dînd vina pe rețete, cînd în fond și le-a impus singur. Merge pînă la a face cu Ibrăileanu celebrul pariu: va scrie un roman sobru și concis, fără peisaje, în care nimeni nu va recunoaște pe autorul poeticelor narațiuni de odinioară!

Sadoveanu a câștigat atunci pariul. Cine să-și închipuie că el este Silviu Deleanu, autorul micului roman *Oameni din lună* publicat în *Viața românească* în 1923? Într-o perspectivă mai lungă l-a pierdut totuși: lipsa de perspicacitate a redactorilor *Vieții românești* nu era fără legătură cu o anume denaturare a vocației lui adevărate. Sadoveanu nu este Sadoveanu în *Oameni din lună*. Nici în celelalte romane, de după aceea, destul de naive, de facile și de sentimentale: *Strada Lăpușneanu*, *Venea o moară pe Siret*, *Trenul fantomă*, *Uvar*, *Paștele Blajinilor*, *Cazul Eugeniței Costea*, *Morminte* etc. E nevoie ca prozatorul să ia literatura pe cont propriu spre a-și scrie marile Cărți. Aceste cărți nu mai seamănă cu romanele clasice (critica va șovăi să numească *Ostrovul lupilor* roman); nu seamănă mai bine nici cu acelea moderne. Paul Georgescu va explica limpede „paradoxul sadovenian” (*Printre cărți*). Sadoveanu nu are cîtuși de puțin aerul unui inovator, în *Creanga de aur*. În loc să meargă în pas cu timpul, se întoarce spre o proză anterioară chiar și primilor realiști, mai aproape de „povestirile filosofice” ale secolului XVIII decît de ceea ce s-a considerat roman de la 1830 încôace. Întoarcere care echivalează de fapt cu a nu mai încerca să fie contemporan cu contemporanii săi: *livrescul* formulei sadoveniene constă și în faptul că Sadoveanu ia, de aici încolo, ce e al lui de pretutindeni. E limpede că-și inventează formula care-i trebuie. Nu dintr-o dată; și fără să se simtă măcar obligat să renunțe cu totul la aceea împrumutată. *Morminte* e ulterior *Crengii de aur*.

Romanele propriu-zise sînt, într-o accepție pe care o voi lămuri îndată, romane ale *sfîrșitului de veac*. Sentimentul dominant este că o lume se sfîrșește și alta îi ia locul. M. Ralea a observat că Sadoveanu „se-așează la intersecția amurgului feudalismului cu formarea mediului orășenesc burghez”: „Lumea trepidantă a orașelor tentaculare, nervozitatea urbană cu problemele

și preocupările ei, burghezia inteligentă și avidă, tehnica asurzitoare și confortabilă a marilor industrii un se formase complet. Lumea care murea își trimetea ultimele chemări. Ea nu fusese încă înlocuită. Mediul patriarhal, semiarhaic, mediul de moșie, de conac, de răzășie, de mic orașel evreiesc din Moldova, același ca pe vremea bezmanului boișesc, continuă să trăiască. Revoluția industrială și capitalistă nu măturase încă de pe pământ idila veche". (*Înțelesuri*). Dacă vrem să vedem când se situează acest sfârșit de veac la Sadoveanu, constatăm că romanele lui zugrăvesc mai ales două epoci: aceea de la 1890—1900 (*Floare ofilită, Însemnările lui Neculai Manea, Dudaia Margareta, Apa morților, Venea o moară pe Siret, Locul unde nu s-a întâmplat nimic. Lisaveta* etc.) și aceea de imediat după război (*Strada Lăpușneanu, Oamenii din lună, Baltagul, Paștele Blajinilor, Cazul Eugeniei Costea, Morminte* etc.). Între aceste epoci sînt deosebiri, dar și cîteva similitudini izbitoare: ambele sînt epoci „critice“, de tranziție, ale istoriei noastre sociale. Desfășurarea de forțe a burgheziei rurale (arendăși, vechili), după reforma lui Cuza, și aceea a burgheziei industriale de după război au ceva comun. Tema esențială a romanelor lui Sadoveanu este *schimbarea lumii*. Personajele înseși se împart în două tabere: oamenii noi, uzurpatorii, priviți cu ostilitate de scriitor și caricaturizați; și oamenii vechi, înfrinți și neputincioși, dar tratați cu neascunsă simpatie. Cei dintii fac parte fie din clasa vechililor îmbogățiți prin abuz, ca Evghenie Ciornea (*Venea o moară pe Siret*) și Gherasim Tulbure (*Paștele Blajinilor*), fie din clasa burgheziei orașenești, dedată la speculație financiară, ca Gorciu (*Oamenii din lună*), Vasile Gușilă (*Strada Lăpușneanu*) și Vasilică Mazu (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic*). Între Ciornei și Tulbure nu e nici o diferență, deși unul trăiește la 1890, iar altul la 1923, după cum nu e nici o diferență

între Mazu, produsul aceleiași epoci ca și Ciornei, și Gorciu, sau Gușilă profitorii de război. Îi desparte exact o generație; sînt totuși uimitor de asemănători. Antipatia scriitorului șterge distanța de timp și de împrejurări. Și oamenii vechi se aseamănă: boierul Filotti (*Venea o moară pe Siret*) cu boierul Gheorghe Vrînceanu (*Paștele Blajinilor*), Lai Cantacuzin (*Iocul...*) și boierul Tudorache (*Duduia Margareta*) cu Eudoxiu Bărbat (*Oameni pe lună*) — deși tot o generație trece de la cei dintîi, la cei din urmă. Simpatia scriitorului se dovedește un burete la fel de eficient ca și antipatia lui. Toate aceste personaje par a trăi într-un același sfîrșit de veac.

Obiective și realiste în intenție, romanele lui Sado-veanu sînt în fapt teziste. Întîiul personaj care se face purtătorul de cuvînt al tezei este boierul Tudorache din *Duduia Margareta*, revoltat de spoiala de civilizație și de „formele fără fond“, om simpatic, de altfel, leneș, visător și chiar puțin amoral, ca mai apoi prințul Lai Cantacuzin. Sinteza atitudinii o găsim însă abia în filosofia sceptică și resemnată a acestuia din urmă. Cantacuzin e privit de autor cu mai multă subtilitate decît Tudorache și chiar cu un fel de detașare ironică, atît în prefața din 1942, cît și în romanul propriu-zis. E de notat că romanul e scris din perspectiva dublă, a prințului Cantacuzin și a autorului. Finețea interpretării nu poate masca totuși filosofia. În ce-l privește pe Cantacuzin, observăm de la început la el refuzul faptei, al acțiunii, retragerea deliberată în contemplație („Să lăsăm lucrurile să meargă singure, e mai bine“). Prințul vegetează, nu trăiește. Merge la vînătoare și, deși are cel mai bun ciine și cea mai bună armă, „nu împușcă niciodată nimic“; este un simplu ritual pe care-l împlinește periodic, ca și acela de a vizita pe doamna Argintar sau de a sta de vorbă cu prietenii; vrea să scrie un studiu asupra geografiei morale a țîrgului, dar

se mărginește să amîne la nesfârșit nobila intenție cu o tot atît de nobilă lehamite; prințul Cantacuzin nu face nimic într-o lume în care i se pare că nu se întîmplă niciodată nimic. Se apără de alienare prin inacțiune și clădește pe lipsa faptei o laconică filosofie: „Odios tîrg, în care niciodată nu se întîmplă nimic — cugeta el, repetîndu-se ca într-un leit-motiv comic“. Flagrant e, în schimb, tezismul în *Paștele Blajinilor*, roman dintre cele mai naive. Constanța Corban redobîndește averea părinților ei, confiscată de vechilul Gherasim Tulbure. Vechilul e înfățișat ca un prostănac incapabil pînă și de viclenia instinctivă a celor de teapa lui. Cu ajutorul unui haiduc care intră pe fereastră și fură actele, Constanța e repusă în drepturile ei. Moșia vecină, de la Luncavăț, a boierului Vrînceanu, este un model de conservare a vechilor raporturi agrare: oază idilică în plină sahară capitalistă. În același fel, sociologic, se pune problema și în *Noaptea de Sînziene*, tot un roman al unei Restaurații imagine, în care inginerul venit să taie pădurea să se dea bătut în fața ingeniozității boierului Mavrocosti, unit cu țărani și cu natura lui strămoșească împotriva oricărui amator de schimbare.

Personajele se comportă adesea contrar logicii interne. Sint la fel de sentimentale ca autorul. Traian Bălteanu, tînărul avocat din *Oameni din lună*, devine un „lunatic“, după moartea lui Eudoxiu Bărbat, și se retrage între cărți, cu aceeași scîrbă de capitalism. Naum Popovici din *Demonul tinereții* se călugărește în urma unei decepții amoroase. Multe romane au din această cauză un aspect melodramatic. Abundă surpările morale și sinuciderile, insuficient motivate. Psihologia socială nesigură se reflectă în psihologia indivizilor. Frica de schimbare fiind consubstanțială personajelor autorului orice schimbare a condițiilor lor de viață duce rapid la catastrofe. Constatăm la Sadoveanu o veritabilă *mistică a schimbării*: e destul să existe cauza

externă (războiul, orașul, civilizația nouă etc.) spre a se produce automat efectul. Psihologia personajelor n-are realitate în sine. Ea ilustrează seismele sociale, ca o copie, modelul.

Sînt, desigur, și lucruri notabile în aceste romane izbînzi parțiale, în creionarea personajelor, în atmosferă, în evocare. Sînt interesante mai cu seamă cîteva eroine, firi patetice, ca și Haia Sanis sau celelalte din nuvele înclinate spre gesturi desperate. Dealtfel, duduia Margareta, Daria și Eugenița se sinucid. Domnișoara Keminger (*Duduia Margareta*) ar fi putut deveni o Cousine Bette. Fericirea Margaretei o înnebunește pe guvernantă care face totul ca fata să afle de legătura iubitului ei cu o prietenă a familiei. Ciudat se comportă și Mary (*Strada Lăpușneanu*). Din cauza Aniței, personaj totuși convențional, se consumă în *Venea o moară pe Siret* două crime și o sinucidere. Mai complicat e cazul Eugeniței Costea din romanul cu acest nume. Aici sînt trei personaje care se rețin. Unul este Laurențiu Costea, tatăl, casier general, bărbat energic, muncitor și onest, sacrificînd totul pentru o femeie frumoasă și rea. Sinuciderea lui Laurențiu, după ce a fost descoperit cu lipsuri la casa de bani și a trebuit să reziste asaltului creditorilor ca un veritabil personaj balzacian, este o scenă de antologie:

„Vorbînd, domnul Costea executa acea mică operație. Scotea din geantă sfoara, cu care își propusese odinioară să dreseze cîinele în sensul obișnuit și vînătoresc. Pînă acuma n-o putuse întrebuința. Acuma trecu carabina dintr-un capăt al acelei sfori în zgrada lui Hector. Cu celălalt capăt al sforii, făcu, atent, un laț, în unul din trăgaciurile armei. Cînd încheie lațul pe trăgaci, aplecă ușor arma spre sine și aruncă pălăria în miriște cît putu de departe. Hector se zvîrli după dînsa; după cîteva salturi, poticni, smulgînd sfoara;

pușca izbucni dărîmînd pe vînător la pămînt sub zarzar; îndată, din rana enormă, deschisă între coaste, la inimă, gilgîi sîngele în miriște, sub omul căzut cu fața în jos. Hector aduse triumfal pălăria pleoștită și o depuse lîngă fruntea aplecată care împingea pămîntul, așteptînd o clipă, cu limba scoasă, ca să se repete jocul. Apoi avu, direct și brusc, simțirea nenorocirii, și o luă la goană într-o parte, cu urechile pălălăind. La o sută de pași se opri, se așeză pe coadă și începu să urle lugubru cătră asfințitul soarelui."

Femeia frumoasă și rea, Agripina, e un fel de Sipiaghina din cutare roman de Turgheniev. Ea împinge pe Costea la moarte cu o inocență criminală. Egoistă și rece, de o prostie perfectă, are ceva teribil în întreaga ei comportare. Gelozia de la urmă stîrnită de propria-i fiică sugerează și o latură mai obscură. În fine, Eugenița face parte din familia sufletească a duduii Margareta. Îi reușesc prozatorului și cîteva personaje de o altă factură, cum ar fi inteligentul evreu Levi Tof (*Paștele Blajinilor*) care conversează ci „cortelul” său despre ce se petrece în lume și este în orice moment la curent cu tot sau. Fișel Bloc (*Venea o moară pe Siret*), om plin de prevedere, înțelept, vorbind un limbaj de Cilibi Moise. (Spune chiar o parabolă cu Turnul Babel.) Alături de registrul patetic, iată deci și un registru ironic. Felul cum Levi Tof află de la „cortelul” lui cine este tinăra domnișoară din tren sau negoțul cu cuie și cu parabole al lui Fișel Bloc, devenit la nevoie detectiv particular, sînt de cel mai fin umor. În sfîrșit, nu poate lipsi din proza lui Sadoveanu spectacolul naturii, fie el deșertul de gheață siberian (*Uvar*) sau năvala apelor Siretului (*Venea o moară pe Siret*). *Noaptea de Sînziene*, dincolo de facilitatea conflictului, conține pagini de o sălbatecă frumusețe a codrului Borzei rămas parcă intact din vre-

mea sciților. Acest univers își are personajele specifice, dintre care pădurarul Peceneaga vine cel dintîi în memorie. Blajinii evocați în alt roman constituie un întreg popor rămas izolat într-o vechime nedefinită. Povestea lor a luat-o probabil Sadoveanu dintr-o legendă ce a circulat și la noi în așa-numitele „cărți populare“. În *Paștele Blajinilor* este și un personaj memorabil, Ambrozie, om blînd și tăcut, care înțelege limbajul animalelor, (îngrijindu-le după metodele lui) și la moartea căruia se petrece un fenomen inexplicabil. Fantasticul atmosferei seamănă cu acela din romanul de mai tîrziu al lui Gabriel Garcia Marquez:

„Dormeam destul de liniștit cînd am fost trezit de un freamăt. Era ceva cu totul neobișnuit: lătrau cîinii, mai mult urlau decît lătrau. Juhcii ieșiseră din staulele lor și mugeau. Nechezau subțire hărmasarașii mei de rasă. Guițau purceii York ... Atuncea au izbucnit cucoșii din găinării, și, îndată după țipătul cucoșilor, au prins a cotcodăci găinile. După frămîntările de zgomote, am înțeles că sînt toate ieșite afară.“

Și, acum cîteva analize.

Și în *Demonul tinereții* ideea lui Sadoveanu trebuie să fi fost aceea de a dovedi că lumea nouă este potrivnică firilor delicate și sensibile. Soluția lui Naum Popovici de a alege viața monahală nu este rezultatul decepției suferite, ci al unei înclinații, pe care am mai întîlnit-o la personajele sadoveniene, de a se refugia în natură. Este, în orice caz, una din formulele prin care personajul lui Sadoveanu se apără de alienare: formă intermediară între compromisul subtil, între acceptarea ironică, a lui Lai Cantacuzin, și gestul disperat al Dariei Mazu. Ideea se ilustrează printr-un întreg sistem de opoziții naive, adevărate clișee ale literaturii lui Sadoveanu. Pe de o parte călugărul continuă a veni în atingere cu lumea de care se despăr-

țise, căci mănăstirea e invadată periodic de orășeni n excursie, numiți în derîdere, evropeni: „S-au arătat pe cărare cîteva costume evropenești. Veverițele răsar din starea lor de filosofie, fac sărituri agile, plutesc pe cozi, cu lăbuțele întinse și gheruțele răsfirate: le îmbrățișează și le ascund brazii ... Nu vor să aibă de-a face cu străinii. Europeanii de altminteri nici nu le-au observat: vorbesc cu glasuri tari, întrebuintează vocabule ciudate, preocupați de chestii foarte mari și foarte neînsemnate.” Pe de altă parte, sînt ciobanii lui Mănăilă, închiși în existența lor ce durează nemo-dificată de mii de ani, folosind stelele drept ceasornice, spălîndu-și straiile cu zer și aprinzîndu-și pipa cu amnarul. .... Zîmbesc din veacurile lor cu prietenie noului venit”. Între unii și alții se află hoții, ca Pintilie, izgoniți în codru de cruzimea societății, revoltați spontan și critici naivi ai civilizației; sau țărani sărmani și bolnavi, ce vin la monah încredințați că stă în puterea lui să vindece ceea ce doctorii de la orașe n-au izbutit.

Defectul capital al acestei cărți, cu pagini admirabile și profunde, stă însă altundeva, în ceea ce voi numi deocamdată improprietatea formulei. Ce se petrece de fapt? Călugărul Natanail, rătăcind, ca de obicei, în împrejurimile mănăstirii, întâlnește într-o zi, într-un grup de excursioniști, o doamnă la vedera căreia e cuprins de o mare neliniște. Cu sufletul tulburat, încearcă zadarnic să afle alinare, în muncă sau în rugăciune. Adevăratul cuprins al cărții îl formează, de aici înainte, experiența sufletească a lui Natanail, care este una a îndoielii. Autorul face însă greșeala de a explica motivul comportării lui atît de bizare prin relatarea unui întreg roman sentimental (capitolele XI — XVII). Nu numai că acesta din urmă este foarte inconsistent, dar, în fond, nu adaugă nimic esențial problemei sufletești a călugărului. Jacques Cabau

observa că primii romancieri realiști americani apli-  
cau fără succes metoda de analiză a romanului burghe-  
la un proletariat ce avea psihologia lui particulară.  
Sadoveanu nu reușește adesea în roman, recurgînd  
la procedeele melodramei burgheze în zugrăvirea unor  
suflete elementare, simple. Indiferent de ce clasă so-  
cială ar aparține, eroii tipici sadovenieni sînt niște  
„sălbăticiuni”, sensibilitatea lor excesivă fiind, ca și  
insociabilitatea sau timiditatea, simptomatică. Nu  
există scriitor român mai atras de o unanimitate pri-  
mară decît Sadoveanu; dar puțini apelează mai fără  
sfială decît el la rețetele unei, să zicem, George Sand.  
Coincidențele, potrivelile, hazardul, metamorfozele, la-  
crimile ... În *Venea o moară pe Siret*, boierul Filotti  
se îndrăgostește subit de Anița, fata morarului, și o  
ascunde de ochii lumii, dînd-o în paza unor oameni  
de încredere. Totuși, Costi, fiul lui Filotti, umblînd  
pe moșie, zărește din întîmplare o siluetă agreabilă.  
Nu știe nimic, firește, nici acum, nici mai tîrziu, cînd  
aceeași siluetă îi iese în cale la Iași, căci între timp  
tînăra Anița a devenit cucoană, primind educația fe-  
telor de condiție bună și se numește Anette. Costi o  
răpește pe fată, nebănuind că e întreținută tatălui  
său și vrea s-o ducă la Paris. Boierul pune să fie urmă-  
riți, cei doi sînt coborîți din accelerat și reîntorși la  
moșie. Dar un țaran, care o iubise pe Anița, o recu-  
noaște în doamna îmblănită din docar și o omoară.  
Tatăl și fiul nu-și mai vorbesc niciodată iar în cele  
din urmă Filotti se sinucide. În *Demonul tinereții*,  
„romanul” dintre studentul în medicină Naum Popo-  
vici și duduia Olimpia Ciudin decurge la fel. Hotă-  
rîndu-se să se însoare cu fata (cam repede), Naum se  
duce pentru cîteva zile acasă spre a-și anunța tatăl.  
Revenind, conform înțelegerii, află că Olimpia ple-  
case pe neașteptate. Înainte de a apuca să cerceteze  
ce este, Naum cade într-o depresiune violentă, pier-

zînd „conștiința existenței” și rămînînd „în celălalt tărîm optsprezece zile și optsprezece nopți”. Limbajul, chiar, este al melodramei. Olimpia plecase fiindcă tatăl ei murise subit; lăsase chiar și o scrisoare care se înmînează însă lui Naum după trezirea lui din letargie și pe care tînărul o rupe fără a o citi. Olimpia, la rîndul ei, așteptînd un semn care nu mai vine, își închipuie (normal, nu?) că Naum și-a uitat promisiunea etc. ... Scriitorul încarcă pe Naum și de alte nenorociri: tatăl lui moare tocmai acum, și tot subit; mai mult, lasă averea familiei unei femei străine. Decepcionat și dezmoștenit, nu-i rămîne lui Naum decît să-și ia numele de Natanail și să se închidă la mănăstire. Să observăm și un alt lucru: în loc ca accentul să cadă pe motivarea psihologică a dramei, el cade pe fatalitatea ei. Sadoveanu își expune personajele unei soarte cu cît mai nemiloase cu atît mai puțin justificate. Este tot o caracteristică a melodramei: jocul orb al destinului sau predestinarea din tragedie sînt introduse într-un cadru realist, ce ar trebui să fie plauzibil și motivat. Transformările sînt prea bruște, ca la un semn magic, și se petrec adesea în intervalul dintre două capitole succesive. Cînd a putut țărancă Anița să devină duduia Anette? Între capitolele XII și XIII ale romanului ei, Eugenița Costea își schimbă părul, vocea și firea. „A cui e vocea asta?” întrebă însuși tatăl vitreg al fetei, reîntors dintr-o călătorie. Naum devine Natanail într-un răstimp prea scurt ca să se poată umple distanța dintre un student în medicină, agreabil și natural, ce are cu siguranță vîrsta sa, și un călugăr trist și resemnat, ce pare cu mult mai bătrîn. După ce a fost separată de evenimente, psihologia apare separată și de timp.

Nucleul viabil al cărții îl constituie o experiență aproape simbolică. „Ideea e posibilitatea descoperirii fericirii prin meditație, scrie Paul Georgescu, Natanail

e o ipoteză iar demonii sînt pasiunile." Dar iată chiar ideea din *Creanga de aur*! Natanail premerge lui Kesarion Breb. Sînt însă diferențe semnificative. Liniște, Natanail o caută de la început în reculegere în mijlocul naturii; Breb, din contra, se pune la încercare ieșind la început în lume. (Desigur și punctul de pornire e altul.) Apoi: Natanail „regresează“, se lasă tîrît de evenimente și resemnarea vine la el din ignoranță; Breb își impune voința evenimentelor și resemnarea vine la el din cunoaștere. În sfîrșit: drumul lor e invers, de la îndoială la certitudine, în cazul lui Breb, de la certitudine la îndoială, în cazul lui Natanail. Sau, spre a preciza: de la o falsă certitudine. Graba cu care Natanail s-a călugărit arată o ideea superficială despre lume. Breb va încerca să cunoască lumea înainte de a intra, definitiv, în muntele ascuns al lui Decheneu. Experiența lui Natanail se aseamănă pînă la un punct cu a părintelui Serghie, eroul lui Tolstoi; deși nu are nici pe departe dramatismul aceleia și nici profunda ei notă mistică. Natanail caută refugiu în viața naturii, în contactul cu frenezia secretă a ierburilor și a gîzelor, cu solemnitate pădurii și a munților, cu delicatul desen al petelor de lumină pe frunzișul copacilor, cu muzica misterioasă a păsăretului și a animalelor singuratece. E un puternic aspect poetic al acestei comuniuni, pe care o găsim descrisă în aproape toate cărțile lui Sadoveanu (dovadă că Natanail se prenumără și el printre sufletele simple). Noutatea, în *Demonul tinereții*, constă în eșecul tentativei de întoarcere la natură. Există aici, confuz, un sens critic. Spun confuz, pentru că disprețul pentru „evropeni“ rămîne intact. Dar nu-i mai puțin adevărat că Natanail este biruit de demon, după ce a încercat să-l evite; mai tîrziu, Kesarion Breb va ieși în calea demonului și-l va înfrunta, învingîndu-l. Marea temă a *Crengii de aur* răsună aici încă timid și incoerent, așa

cum timidă și incoerentă este încă formula literară: după șase ani, Sadoveanu va ști nu numai care este iluzia multora dintre eroii tinereții sale, a lui Natanail (ce-i drept el este, primul, pedepsit pentru ea), dar și că o asemenea materie se cade tratată cu alte mijloace decît ale romanului propriu-zis. Totuși ...

„Drumul“ lui Natanail începe cu o clipă unică de pace, în care iluzia atinge punctul ei maxim, și se încheie cu o adîncă îndoială, abia înmiresmată de speranță. La început: „În seara aceasta atît de frumoasă, și-n clipa aceea unică din viața lui, fără păreche în trecut și în viitor, părintele Natanail primi în el cîntarea nouă ca și pe cea de toacă și de clopot“. Și la sfîrșit: „Natanail se așează în soare, pe un colț de trunchi putred. Stăruiau în el, mîhnirea și neliniștea — de aceea se răsfrîngeau în toate cîte-l înconjurau, oameni și lucruri. Nădăjduia însă, închizînd ochii, într-o pace și într-o binecuvîntare. Viitorul poate nu i le mai păstra; înapoi nu se mai putea întoarce; le simțea însă nedeslușit, din pămînt și din miresmele pădurii, din moartea și viața care se urmează, și se amestecă neconținut.“ Între aceste două acorduri, atît de diferite, se țese structura muzicală a revelației lui Natanail.

Iată-l pe monah mergînd prin finațuri necosite, pline de boarea dulce a după-amiezilor sau de frăgezimea aerului matinal. Romanul începe într-un ton biblic și idilic, semn de împăcare suavă a omului cu lucrurile și fapăturile din jurul său:

„Soarele izbucni pe codri și se risipi în roua finațurilor. La acest ceas al dimineții, Natanail sări pîrleazul grădinii și-o apucă pe cărare la deal, spre Pocrav, printre flori care abia atunci se deschideau primei clipe de viață și morții apropiate. Umbla desculț,

cu poalele rasei prinse în cingătoare. Își purta la subsoara stîngă încălțările și-n mîna dreaptă un toiogel alb.“

În curînd, acest sfînt desculț și cu toiag de mesteacăn va simți colții îndoii. Reapariția fetei pe care o iubise îl tulbură și întîia lui reacție va semăna cu aceea de odinioară: să fugă. În poiana îndepărtată, unde se refugiază, va încerca să aline neliniștea prin muncă. Momentul cositului este de o măreață și simplă poezie. Singur, între cer și pămînt, omul face gesturile eterne ale muncitorului cu brațul, ca și cum a-săvîrși un ritual, ca și cum s-ar ruga:

„Ajungînd în locul lui depărtat și ferit se opri. Se uită la stejarii singuri; apoi pași mai departe, către cei doi mesteceni cunoscuți. Își lepădă subț ei haina de deasupra și rămase într-alta, mai sprintenă și mai scurtă. Își legă fruntea și părul cu năframa, lăsînd comanacul peste celelalte boclucuri. Primi de la Paramon coasa, și-o ținu în stînga cu toporiștea în pămînt, ca să-și facă semnul crucii cu dreapta; apoi scuipă în palme — cum cerea același ritual mecanic — și începu să tragă prin iarbă cu lama curbă și scînteietoare. La fiecare fișuit ritmic, florile felurite și spicele fine se cumpaneau și se culcau în stînga. Înfloriseră dimineața și mureau în soarele amiezii. Din cînd în cînd se oprea, scotea din tioc cutea umedă și-o trecea repede peste ascuțișul oțelului, cu sunete subțiri care săgetau zvîcnit spre văi. Și iar pornea, legănîndu-se mlădios și pășind o dată scurt după fiecare mlădiere.“

Însă inevitabilul de fapt s-a produs. Marea scenă a uciderii lupului nu e decît ecoul, simbolic, în ordinea cosmică, al tulburării sufletului lui Natanail. Lu-

pul trebuie să piară sub ochii îngroziți ai monahului, ca o revelație și ca o lecție:

„Sălbăticiunea nu venea cu grabă; căci aducea un cirilan destul de greu și de lînos. N-avusese vreme să-l zugrume și-l tîrîia de grumaz, făcînd salturi scurte și oprindu-se din cînd în cînd ca s-asculte. Venea drept spre rîpă, spre cărarea știută, care era ș-a lui. Simțînd ceva într-acolo, se oprise o clipă, cumpănind o orientare nouă. Atuncea îl ajunsese din urmă Dîrlău, cînele lui Mănăilă. Lupul lepădă cirilanul, îi dădu o lovitură scurtă de colț sîngerîndu-l la gît și lăsîndu-l încîlcit în spini, — și făcu față. Dulăul îl izbi cu ragila. Dar dihania avea, în gura enormă și roșie, cuțite agere. Ajungînd pe dușman cu ele, se scutură și rămase cîteva clipe liberă. Îi crescuse și ei dintr-odată coamă, care-o făcea mai naltă; și cînd se răsuci, cu ochii sîngeroși, cercetînd cel mai bun loc de trecere, apăru ca o fantomă a umbrei, mînioasă, înfricoșată și tristă în același timp ... Baciul lepădase de pe el toate pe cărare, și glugă și sarică și căciulă ... N-avea vreme de pierdut, și se năpusti cu' strășnicie, potrivitnd bine și la vreme lovitura cu baltagul.

Nu putea avea decît o singură clipă scurtă, cînd apărea în lumină, din rostogolirca înfricoșată cu dulăul, capul mare al dihaniei. Așteptă iarăși și mai dădu o lovitură, mai îndesată și mai sigură, căci fiara slăbise. Fălcile lui Dîrlău o fixară cu grumazul la pămînt și baciul, opintindu-se a treia oară, îi zdrobi țeasta ... Lupul pieri între oameni și cîni fără să deie nici un glas și nici un sunet. Intră cu-un fel de demnitate în liniștea morții. Natanail avu pentru întîia oară înaintea lui asemenea priveliște.

Cealaltă mare scenă simbolică este în finalul cărții tăierea bradului, la care Natanail asistă cu sufletul

cuprins de pîlca îndoiclii. Natura nu-i mai oferă, nici ea, refugiul. Violența și moartea sînt prezente pretutindeni. Îndoiala schivnicului s-a transmis naturii și se reflectă definitiv în ea. Semn că eșecul este desăvîrșit:

„Natanail se încovoiaie și ieși iar în lumina poienii, lăsînd pe hoț sub mîna și sub cartea schivnicului. Trecu încet prin așezarea aceea mărunță din preistorie și se apropie de muntenii care-și făceau cano-nul. Își isprăviseră și ei prînzarea, din pită neagră și brînză în scoartă de brad. Băură apă dintr-un cofăel. Apoi, închinîndu-se și făcînd cruce, se aplecară, își luară topoarele și se adunară la tulpina unui brad vechi, ținînd sfat pentru moartea lui.

Era un brad bătrîn din marginea poienii, ciumpăvit pînă la vîrf. Se cățaraseră mai de demult alții cu barda pe cuiele lui, sus, și-i doborîseră cetina. În ajun, începuseră să-l curme la rădăcină. Acuma voiau să-l isprăvească, și începură a bate în el cu topoarele dinspre partea pădurii. Sunau adîncuri pînă departe — și bradul se înfiora la fiecare bătaie . . .

Bradul se clătină încet-încet, apoi se cumpăni mai tare și căzu cu vuiet înăbușit pe pămîntul neregulat al poenii. Se zgudui și se rupse în trei. Muntenii se plecară asupra trunchiului și-i numărară anii. Era mai vechi decît ei, decît pustnicul și decît peștera.

Fără să fie la fel de profund poetic ca *Demonul tîne-reții*, *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* este totuși un roman mai bine „făcut“, mai rotund. E cazul a insista asupra acestui meșteșug pe care Sadoveanu îl deprinde cu timpul; dacă romanele sale de după 1930 nu sînt neapărat mai substanțiale decît cele dinainte, sînt, cu siguranță, construite cu o mîină mai fermă. În *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, atmosfera e

zugrăvită cu finețe, personajele sînt, multe, notabile, prinse în cîte o trăsătură pregnantă. Nimic propriu-zis nou ca atitudine socială, față de celelalte romane ale „sfîrșitului de veac” în această cronică a unui „tîrg moldovenesc din 1890”; încît putem da dreptate lui Pompiliu Constantinescu cînd scrie că „romanu *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* este însuși locul comun al mai tuturor romanelor sale sociale”; nu însă și cînd adaugă: „Un Sadoveanu obosit es autopastisează prin identitatea de conținut psihologic, prin lipsa de variație a temelor sociale și a conflictelor morale, prin impresia de văzut altădată a situațiilor în care se găsesc acciași oameni sub alte nume”. E, dealtfel, curios că această „senzațională carte de autoimitare” nu e pusă de critic în raport tocmai cu cartea pe care o reia de fapt, cu *Apa morților* (1911). Comparîndu-le constatăm un imens progres în ordinea mijloacelor literare. Subiectul, intriga, personajele diferă prea puțin: Daria nu e alta decît Maria, iar nefericita ei căsătorie cu maiorul Ortac este nefericita căsătorie a Mariei cu maiorul Spahu, Vasilică Mazu e Vasilică Popazu, Matei Dumbravă e bunicul de la Adincata. Însă este în *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* o „artă” hotărît superioară, o atmosferă mai fină și chiar un rafinament al redării gîndurilor intime (monologurile lui Cantacuzin) cu desăvîrșire absent din naivele incursiuni psihologice ale *Apei morților* (să ne amintim de frămîntarea Mariei Spahu într-un ceas de cumpănă). Romancierul a știut să evite și finalul prea sentimental din *Apa morților*. Desigur, *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* suferă încă de linearitate, ca toate romanele sociale sadoveniene. Pictura mediului e convențională sau ușor caricaturală. Ca și psihologiile, prea sumare. Exemplul cel mai frapant rămîne al eroinei principale: din cele două transformări radicale pe care Daria Mazu le cunoaște, nici una nu ne e înfățișată

direct. Cea dintîi se petrece înainte de a începe romanul propriu-zis, cînd, dintr-o tînăra provincială, de familie modestă, prințul Cantacuzin și doamna Argintar modelează ființa elegantă și instruită a Dariei de acum; a doua se consumă după căsătoria ei silită cu Ortac, și anume între capitolele IX și X. Ca de obicei, realismul psihologic al lui Sadoveanu se mărginește la evenimentele mari; golurile dintre ele nu sînt niciodată umplute. Și dacă acest procedeu, care este al nuvelei vechi, are meritul de a stabili narațiunii un desen riguros și o mare cursivitate a subiectului, păcătuiește în schimb prin schematism. Romanul e alert, atrăgător, dar străveziu; masa, densitatea, culoarea lipsesc. Așadar, mai puțin naiv, mai evoluat artistic decît *Apa morților*, *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* n-a devenit mult mai substanțial. Diferența e în primul rînd de calitate a scrisului. *Apa morților* face impresia unei materii brute ce și-a găsit acum forma superioară de exprimare.

Repetarea ascunde, totuși, și un secret de altă natură. Lai Cantacuzin este singurul din personajele importante ale romanului care nu apare în *Apa morților*. Critica l-a numit, nu fără dreptate, Oblomov sau l-a comparat cu prințul Salina. Îl putem recunoaște în „cronicarul” învrednicit să scrie „geografia morală” a țîrgului. În roman, Cantacuzin însuși vrea să scrie o asemenea geografie. Un ritm istoric și un ritm etern se suprapun în conștiința acestui personaj ce nu pare a-și găsi pe deplin locul nici în lăuntru, nici în afara ei. Sadoveanu a făcut din Lai Cantacuzin un creator virtual, un alter-ego al său în ipostază sceptică, leneșă, care suportă mai bine osînda de a trăi viața („Cel mai de mirare lucru dintre toate i se părea faptul că el a putut să trăiască aici o viață de om ...”) decît de a o descrie. („Ba încă și-a impus osînda să amănunțească și să explice această aglome-

rație ... Cuconu Lai schimba din cînd în cînd teancurile de foi albe, se aproviziona cu penițe fine și cu condeie îndemînoase.“) Nu scrie, firește, nimic. Reușește doar să țină un „jurnal intim”, sporadic și acesta în care însemnează foarte puține lucruri, convins cum e că, în tîrg, „e imposibil să se întîmple vreodată ceva de seamă“. Dacă Lai Cantacuzin reprezintă în roman pe autor, acest „jurnal” reprezintă romanul însuși în versiunea prințului. *Locul unde nu s-a întîmplat nimic?* Iată evident un titlu mai potrivit pentru „jurnal” decît pentru „roman”, pe care totuși Sadoveanu îl adoptă cu ironie. Inefabilul lirism al cărții provine din această încercare de identificare dintre autor și personajul său, care introduce în roman și o temă a literaturii“. Desigur, Sadoveanu nu e Cantacuzin: stabilind o analogie, își ia tot deodată distanța. Simpatia se dublează de maliție. Nicăieri, poate scriitorul n-a întrupat mai direct într-un personaj acea filosofie a existenței pe care i-o știm de la întîile opere, acea aristocratică rezervă față de lumea „nouă”; și, în același timp, nicăieri n-a lăsat cu mai multă inteligență impresia că se desparte de personajul său. Poate că s-a văzut în Cantacuzin, mai mult decît în oricine altul, pe sine însuși. S-a identificat cu el; și l-a judecat totodată de sus. Și nu doar în frumoasa prefață pe care am mai amintit-o și unde punctul de vedere este istoric („Am socotit deci că trebuie să explic întrucîtva și figura prințului neautentic Lai Cantacuzin din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, căci soarta lui era să treacă grabnic, și în acest Lai Cantacuzin se cuprinde argumentul tainic al societății noastre suprapuse din ultimul veac. Lăsînd la o parte poporul, care a trăit și trăiește încă, izolat în civilizația altei ere, această societate a noastră suprapusă, doborînd un stat modern a mers pe linia nesigură a prințului Lai

și a semenilor săi”), ci și în roman, sub un raport artistic mai subtil și, poate, mai greu de descifrat.

În primele cinci capitole, romanul e scris din perspectiva lui Cantacuzin; și trebuie spus că relatarea are aici o finețe și un firesc pe care le pierde ulterior, când devine impersonală. Așadar, autorul împrumută un timp optica personajului său, urmărindu-i pașii și gândurile, lăsându-l să se dezvăluie. Îl așază în centru. Îi dă importanță. Brusc, îl abandonează, amestecându-l cu celelalte personaje, privindu-l cu indiferență și chiar cu asprime. Sînt, în roman, doi Cantacuzin: unul simpatic, om subțire, cultivat, capabil de gesturi delicate, dezinteresat și cu simțul umorului; altul, antipatic, egoist și laș. Separarea acestor două imagini diferite nu e decît un efect al perspectivei, un joc al autorului cu personajul său. Căruia, de altfel, îi încredințează, pe lângă rolul de a-l imita în ideea zugrăvirii tirgului sub raport moral, și un rost mai tainic și mai ingrat. Aș zice că-i întinde o cursă, spre a-l demasca. Despre ce-i vorba? Îl pune să facă în locul lui un lucru urît. Scoate tăciunii din foc cu mîna lui. Prințul descoperă în Daria Mazu o inteligență și o sensibilitate care ar merita să fie cultivate. O roagă deci pe doamna Argintar să se ocupe de instrucția fetei lui Vasilică Mazu și contribuie el însuși la „formarea” ei. O scoate, după propria expresie, din „mlaștină”, îi schimbă condiția. Conștiința valorii ei o dă-torează Daria lui Cantacuzin; și, într-un fel, soarta ei o hotărăște prințul. Prezent în momentele cruciale ale vieții fetei, este instrumentul destinului ei: îi întreține iluziile și i le spulberă; o creează și o ucide. Cursa în care cade prințul acesta este: de a nu fi la înălțimea misiunii lui.

Două scene memorabile trebuiesc reamintite.

Întîia alcătuiește cuprinsul capitolului cinci în care Daria, în pragul unei căsătorii silite cu maiorul Ortac,

cere un sfat lui Cantacuzin, mentorul ei spiritual. Fata îl iubește de fapt pe Cantacuzin și așteaptă, din parte-i, un cuvânt care s-o oprească din drumul ei nefericit. Prințul nu spune acest cuvânt și Daria se va mărita cu Ortac. Cantacuzin e un bărbat ce se apropie de cincizeci de ani, îndeajuns de egois spre a nu-și complica viața, deși Daria nu-i e indiferentă, și îndeajuns de laș spre a se face că nu pricepe delicatul ei avans; joacă evident în toată împrejurarea rolul celui care, deși și-a asumat o răspundere, nu e capabil s-o țină. A doua scenă este spre final. În timpul unui bal, Daria s-a retras pe o terasă pustie, pradă dezamăgirilor ei:

„Un glas prietinesc, ca o amintire plăcută, o făcu să tresară.

— Ești singură aici, scumpă doamnă? Desigur, nu m-aștepți pe mine.

Ea se desfăcu de stîlp scuturîndu-și fruntea. Avea o voce slabă, ca de departe, dintr-o lume a ei:

— Dumneata ești, prințule? *Totuși, să știi că te așteptam.*“

Evident, Daria nu vorbește așa din întâmplare; este într-o cumpănă a vieții ei și prințul trebuia să-și facă apariția. Nu l-a mai văzut demult, de la cealaltă întâlnire. Acum însă îl așteaptă ca pe un mesager al destinului ce este. Și prințul își va juca rolul pînă la capăt, distrugînd cu ingeniozitate ceea ce a clădit el însuși în sufletul fetei. Face deci doamnei Ortac declarația de dragoste pe care o așteptase zadarnic, în întâlnirea anterioară, domnișoara Mazu:

„— Vrei să spui că mă iubești, domnule Cantacuzin?

— Asta o știi de multă vreme.

— Și vrei să spui că acum se pot găsi acomodări pentru situația noastră?

Prințul zîmbi. Nu găsi necesar un răspuns.

— Vai, prietene, urmă doamna Ortac, deodată înveselită, atunci tot ce am clădit eu în jurul profesorului meu, pe vorbele lui, toată acea noblete a vieții, acea divinitate către care aspiră exemplarele rare ale umanității, au fost povești pentru simplitatea mea?

— Nu, n-au fost povești. Sînt principii sacre. Noi însă sîntem oameni.“

Iată ademenirea: prințul este ispititorul josnic, după ce a fost educatorul nobil; diavolul care distruge s-a substituit divinității care a creat. Daria nu va suporta încercarea: se va sinucide, în aceeași seară, aruncîndu-se în iazul vecin. Ironia indulgentă cu care scriitorul l-a tratat pînă aci pe Cantacuzin se preface în sarcasm. Nu numai că identificarea din primele capitole dintre autor și eroul său a devenit imposibilă, dar niciodată, distanța n-a fost mai mare. Romanul se încheie cu un accent amar care definitivează în ochii autorului dizgrația simpaticului său alter-ego de la început:

„Disparația unei femei așa de tinere trebuia să dea mult material de vorbă sindrofiilor, și multe tribulații agenților poliției. Nimeni n-a putut să divulge accesul ei la « porțile mari ». În amintirea ei cîteodată cucoana Frosa suspina o romanță absurdă, despre o albă floare a primăverii. *Iar prințul a îmbătrînit mai curînd decît se cuvenea, convins că în geografia lui e imposibil să se întîmple vreodată ceva de samă.*“

„Baltagul este, prin repeziciune și desăvîrșit echilibru al expresiei, una din cele mai bune scrieri ale lui Sadoveanu — scrie G. Călinescu în *Istoria lite-*

*raturii*. Mulți prețuiesc această scurtă narațiune drept roman, vorbind de creația scriitorului, de posibilitatea psihologică a eroilor. În fond, nimic din toate acestea ... Scrierea nu poate produce emoții estetice veritabile decât aceleia care o reduce la noțiunea unei civilizații arhaice. Acum sîntem în Dacia, în teritoriul muntenesc al oierilor ...” În aceste fraze se rezumă opinia cea mai răspîdită cu privire la *Baltagul*: nimeni nu s-a îndoit că avem de-a face cu una din capodoperele lui Sadoveanu, dar puțini au văzut în ea un roman.

Primul lucru notabil scris despre *Baltagul* este cronica lui Perpessicius din anul apariției romanului: descoperim în ea aproape toate observațiile importante de mai târziu. Elc se pot reduce la două, esențiale: că scrierea are caracter mitic-baladesc, zugrăvind o civilizație pastorală milenară; și că Vitoria Lipan săvîrșește un act justițiar, încărcat de semnificații moral-religioase. Perpessicius spune: „A fi păstrat acestei povestiri, germinată în glasta de cleștar a *Miorișei*, toată puritatea de timbru a baladei și tot conturul ei astral — iată în ce stă întîiul dintre merite și cel mai prețios al *Baltagului*”. Și: „... *Baltagul* rămîne, în ultimă analiză, romanul unui suflet de munteancă, văduva Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soțul ei, răpus de lotrii ciobani ... sînt comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz pînă cînd nu-și află soțul răpus și nu-i dă creștinească înmormîntare — în aceeași măsură în care Antigona înfruntă pe Creon și merge, cu bună știință, la moarte, dorind să dea fratelui urgisit, Polinice, împăcarea mormîntului.” Această a doua idee se va simplifica ulterior la un înțeles strict etic: împlinirea ritualului religios va lăsa locul răzbunării crimei, Vitoria devenind dintr-o eroină de tragedie supusă fatalității condiției ei (ca Antigona) un simbol al țărâncii oneste care aplică

pînă la capăt, cu tenacitate, un „mandat etic”. G. Călinescu apasă și el pe „intriga antropologică”, pe descrierea societății arhaice, milenare, pe nota tipică a personajului principal care „nu e o individualitate, ci un exponent al speței”. Dacă nu se poate vorbi de roman este, după opinia criticului, tocmai fiindcă lipsește elementul individual în psihologie iar gesturile sînt ritualizate. Însă mai departe G. Călinescu face Vitoriei acest extraordinar portret, greu de așezat în relație cu premisele proprii analize: „În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de *vendetta* și aplicație de detectiv. O adevărată nuvelă polițistă se desfășoară, în stil țărănesc, bineînțeles, cu o artă remarcabilă. Vitoria dovedește luciditate excesivă ... Autoritatea, în persoana subprefectului, n-are altceva de făcut decît să confirme intuiția polițienească a femeii. Prin urmare, Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și, cînd dovedea s-a făcut, dă drum răzbunării.” Dar, dacă e așa, nu avem cea mai bună dovadă că Vitoria sparge tipul, fiind de fapt o individualitate? Ceea ce ce lui G. Călinescu i se pare „complicare a situației cosmice” inițiale, prin aspectul polițist, nu formează în definitiv chiar abaterea de la regulă, de la norma societății pastorale, atît în planul acțiunii cît și în acela al psihologiei? „Prea multă îndîrjire din partea unei femei”, constată criticul însuși, după ce a găsit comportarea Vitoriei excesivă, comparabilă cu a Ancăi din *Năpasta*. Contradicția persistă pînă astăzi, cel care a voit s-o explice fiind Paul Georgescu (*Polivalența necesară*). El a căutat să împace elementul ciclic-milenar („o civilizație astrală, în care faptele umane sînt reglate ca mersul stelelor, al soarelui și lunii”) cu acela social-istoric („Sadoveanu confruntă societatea bazată pe bani, pe acumulare și posesiune, cu societatea pasto-

rală, producătoare de bunuri, sobră ...") și, în al doilea rînd, fatalitatea transcendentă a mandatului Vitoriei („oprește viitorul, ca și cînd ar opri cu mîna mersul unui pendul, pînă cînd lucrurile pot intra în mersul lor firesc prin pedepsirea criminalului") cu spiritul foarte omenesc de răzbunare care o animă pe eroină („actul de justiție ... are o duritate umană, nu transcendentă"). Ar rezulta un „polimorfism" al cărții, realistă și simbolică totodată, roman polițist și parafrază cultă a *Mioriței* ... Pentru ca, în sfîrșit, Ion Negoitescu să renunțe cu totul la cea de a doua latură și să vadă în *Baltagul* „epura naturalismului de școală și de vocație" în opera lui Sadoveanu, roman demitizant, opus bunăoară *Crengii de aur*, care mitizează. „... În *Baltagul*, concepția morală și lirică metafizică din *Miorița* e sistematic eludată ... Preluînd datele strict epice ale baladei populare, Sadoveanu s-a îndepărtat mult de mitic (de misterul ei liric, de spiritualitatea ei enigmatic ancestrală) ... Să nu ne înșele cadrul oarecum arhaic ... Meritul artistic al lui Sadoveanu constă în abilitatea de a nu se lăsa ispitit de mitul pe care-l cunoaște prea bine și de a nu fi confundat nivelurile stilistice." Mi se pare perfect adevărat (și am ajuns la un rezultat asemănător înainte de a citi studiul lui I. Negoitescu). În acest sens, apoi, trebuie reinterpretată nu numai acțiunea propriuzisă a romanului (aproape toate datele sînt la Ion Negoitescu), ci și personalitatea Vitoriei Lipan.

Ceea ce induce în eroare de la început în *Baltagul* este așadar alegerea, ca pretext epic, a situației din balada populară: doi ciobani ucid pe al treilea ca să-ia oile. Fără îndoială, Sadoveanu ar fi putut să rescrie în proză *Miorița*, valorificînd aspectul mitic, și e de mirare că n-a făcut-o: multe din marile lui cărți sînt rescrieri, parafraze, conțin adică un substrat livresc... Iată însă că în acest caz a preferat să scoată dintr-o

baladă un roman pur și simplu. Nu s-a insistat destul nici pe realismul *Baltagului*, nici pe paradoxul ce rezultă de aici. E clar, totuși: Sadoveanu n-a dat curs imaginației poetice, ci observației; a restrâns descrierea, dezvoltând acțiunea; în locul unor personaje simbolice, trăind în spațiul legendelor vechi și al miracolului, a zugrăvit caractere, puternice, variate sau pitorești; și, toate acestea, într-un roman a cărui materie primă părea atât de potrivită pentru poezie și simbol. Nu e uimitor? Probabil singurul roman obiectiv care i-a reușit lui Sadoveanu se inspiră direct dintr-o baladă. După cum e sigur că, dacă *Miorița* n-ar fi existat, s-ar fi observat mai demult (sau li s-ar fi dat importanța cuvenită) câteva lucruri: ce meticulos este înfățișat satul de munteni, în primele capitole, fără urmă de poezie în raporturile dintre oameni, în obiceiuri și moravuri; cât de substanțial epic este romanul în totul, cu o acțiune densă, rapidă, palpitantă, fără ocoluri lirice, fără acele goluri pe care firea contemplativă a lui Sadoveanu le lasă de obicei în țesătura narativă; în sfârșit, ce puțin sentimental este, de data aceasta, scriitorul, punînd în centru o femeie inteligentă și calculată, care acționează de la prima pină la ultima pagină și a cărei justiție nu se bazează pe sentiment, ci pe interesul economic. Dacă urmărim a raporta romanul la baladă, se cade să spunem că Sadoveanu sacrifică marele ritm al transumanței pentru un fapt divers, pentru un accident; demitizează situația originară, privind dintr-un unghi deloc poetic evenimentul ritual. *Baltagul* e un roman realist în sensul cel mai propriu și poate fi citit ca atare.

Iată, întâi, viața în gospodăria Lipanilor, în pragul iernii, și cînd stăpînul întîrzie să se întoarcă din drumurile sale. Totul e zugrăvit cu atenție, fiecare lucru așezat la locul lui. Sadoveanu știe să fie obiectiv și precis. Argatul revine din poieni, cu oile și vacile, mai

devreme decît de obicei, fiindcă amenință a ninsoare. Minodora aprinde focul și pune de mămăligă. Mitrea își caută în pod straie groase. Gospodăria toată pare în alarmă. Printre gîndurile și semnele ei, Vitoria are timp să alerge la preot și la baba Maranda, ca să se sfătuiască, să certe pe Minodora pentru idila cu băiatul dăscăliței lui Topor, să trimită scrisori către cio-banii din bălți și să pună la cale plecarea. Tot ce face Vitoria e temeinic și bine gîndit. Nu ține acasă banii luați pe oi, de teama hoților. Merge la autorități, la biserică, scrie cereri, știind, în sine ei, de la început, ce are de îndeplinit de aici înainte. E de remarcat mereu lipsa iluziilor și a prejudecăților la această femeie simplă. Mișcările îi sînt conduse mai puțin de obișnuință și de ritualuri decît de un plan pe care l-a întocmit în mintea ei. Viselor și semnelor le dă un înțeles cît se poate de limpede. Se îndoieste cu ironie de vrăjile Marandei, pe care o consultă totuși spre a nu-și imputa vreodată că a omis un lucru cît de mic. Trăiește într-o lume crudă și se așteaptă la orice rău. Se împărtășește nu atît din spirit religios, cît pentru a se curăți „de orice gînduri, dorinți și doruri în afară de scopu-i neclintit“. Pune în totul aceeași grabă și hotărîre de om care are o treabă de făcut și vrea s-o facă. „Vitoria suspină, bătut metanie sărutînd lespe-dea de piatră și se înalță în picioare. Pentru dînsa slujba era isprăvită. Făcu semn lui Gheorghită cu ochiul. Puteau să plece. Mai aveau în ziua aceea o mulțime de trebi și daraveruri.“ Nimic în plus, nici un gest de prisos. Stăpînire de sine. Acțiune.

Drumul însuși în căutarea lui Lipan decurge la fel. Opririle sînt alese în locuri anume, pentru împrăștierea informației, oamenii trași de limbă cu abilitate; Vitoria știe cînd și cu cine să piardă o oră, ce se cuvine fiecăruia pentru bunăvoință, își dă seama îndată cine e prieten și cine, dușman; la canțelaria din Vatra

Dornei sau la cîrciuma domnului Macovei își urmărește cu aceeași tenacitate planul de a găsi urma soțului ei. Nimic n-o poate opri: nici oboseala, nici ostilitatea vremii („Cînd am intrat în sat la Fărcașa, deodată s-a prăvălit de pe muntele cel mare un vînt rece, trăgînd după el nouri negri și vîrtejuri de ninsoare”), nici privirile strîmbe ale oamenilor. Romanul înfățișează la tot pasul aceeași lume fără farmec sau măreție, hărțuită de griji, nepăsătoare și dură. Foarte puține sînt personajele „sadoveniene”: locul ciobanilor înțelepți l-au luat negustorii de oi, pe al țăranului cumințe, așezat și harnic, parvenitul fără scrupule; satele sînt „stricate” de noile raporturi sociale (acțiunea se petrece în 1924). Nicăieri n-a pus Sadoveanu mai multă obiectivitate și mai puțin sentimentalism decît în acest roman despre care Perpessicius afirma că „poartă un accent de mare baladă, romanțată, de mister cosmic”! Și nicăieri n-a descris cu mai profund realism schimbarea lumii, năruirea societății patriarhale și idilice prin invazia capitalismului decît în acest roman ce ar fi întemeiat, după vorba lui Călinescu, pe „automatismul vieții pastorale”! Vitoria nu urmează calea transumanței, fiindcă Nichifor a fost ucis într-un loc neprevăzut, unde-l dusesese negoțul, și unde nu mai fusese decît o singură dată, cu ani în urmă. Ce este deci necesar în împrejurarea și locul morții sale? Absolut nimic! G. Călinescu merge pînă la a spune (în *Prefața* din 1961 la *Romane și povestiri istorice*): „Păștori, turme, cîini migrează în virtutea transumanței în cursul anului, în căutare de pășune și adăpost, întorcîndu-se în munți, la date într-o veșnicie fixe. În privința dispariției oierului, oamenii fac fel de fel de presupuneri, dar Vitoria, care cunoaște calendarul pastoral, le respinge. Lipan nu poate face în cutare lună decît asta și asta. Mișcarea este milenară, neprevăzutul este exclus, ca și migrația păsărilor. În stilul

său unic, Mihail Sadoveanu zugrăvește toate aceste ritmuri ale vieții primitive, determinate numai de revoluțiunea pământului și în care inițiativa individuală este minimă." Un singur lucru este în realitate legat de nerespectarea calendarului pastoral: întârzierea lui Nichifor. Restul este la fel de imprezvizibil ca un eveniment de roman polițist. Poate fi presupus, nu e deloc sigur. Numărul posibilităților fiind limitate, rămâne îndeajuns de mare ca să fie nevoie de un calcul și de o tactică spre a-l reduce. Vitoria n-are însă cum căuta veșiga lipsă dintr-un lanț de împrejurări, fiindcă acest lanț este arbitrar. Ceea ce ne frapază în roman este, tocmai, inexistența regulii și a ritmului; compensată de inițiativa personală a Vitoriei.

Iar această inițiativă face dintr-o țărancă simplă un extraordinar detectiv. Ultimele capitole ale romanului, de cînd ea a prins un capăt al firului, sînt captivante mai ales prin jocul deducțiilor acestei femei fără știință de carte, dar în stare să citească pe chipul și în gesturile oamenilor ca într-o carte. Din nou, un singur lucru este oarecum dat dinainte, ține de o regulă fixă de comportare: faptul că orice vînzare între doi munteni se face în prezența unui al treilea. Celelalte amănunte sînt pur întîmplătoare și experiența acumulată a strămoșilor n-ar fi fost de mare folos Vitoriei în lipsa adînciei ei inteligente. Fiindcă este evident că ea nu aplică o normă, ci se adaptează neconținut împrejurărilor și că atunci cînd nu găsește dovezi, le provoacă. O scenă ca aceea de la primăria din Suha constituie o ilustrare perfectă. Față-n față pentru prima oară cu Bogza și Cuțui pe care-i bănuiește deocamdată în chip vag, Vitoria începe prin a uza de o blîndețe suspectă. „Ei, și dacă nu i s-a întors acasă bărbatul, ce-i putem face noi?” întrebă Bogza pe nevasta lui Iorgu Vasiliu care le spusese de întîmplare. Vitoria, care pînă atunci tăcuse, lăsîndu-și

prietena să relateze faptele, intervine: „Nu-mi puteți face nimica, vorbi cu *blindețe* Vitoria, *fără să ridice fruntea*. Ca o femeie *năcăjită* ce mă aflu, am venit la niște *prietini* să-i întreb și să-mi spuie cînd s-au despărțit de Nichifor Lipan, ce vorbe au grăit, încotro l-au văzut că se duce...” Reacția lui Bogza este aceea pe care probabil Vitoria o scontase: „își vîrî mîinile în chimir și se uită *înduișat* la nevasta lui Lipan”. Nu bănuiește nici pe departe că e o viclenie și spune pe scurt cum a dat banii pe oi lui Lipan și cum s-au despărțit. „Dac-aș putea să știu unde s-a întîmplat asta..., *suspînă* Vitoria”. Nu pare că întreabă, dar că se întreabă, și încă pe un ton atît de stîns încît s-ar crede că e cufundată cu totul în gîndurile ei dure-roase. În realitate stă la pînă. Cînd Bogza începe a se simți bănuît și protestează, Vitoria se jură că n-are nimic cu el, ca să-i amortească din nou suspiciunea: „Vai de mine și de mine, se împotrivea munteanca făcîndu-și cruce; să mă ferească Dumnezeu sfîntul de un gînd rău ori de o bănuială”. Însă îi bănuiește cu adevărat pe cei doi și jură, deci, strîmb. Sub inocența întrebărilor se ascunde capcana. Discuția se urmează așa:

„— N-am înțeles nimica, își răsufală Bogza rămășița de supărare. I-am dat paralele și s-a dus în treaba lui.

— La Crucea Talienilor?

— Da. Precum am spus.

— Și oile erau trecute înainte?

— Ca totdeauna.

— Vra să zică un cioban, ori un baci, nu l-a mai văzut. Putea să-i lepede aceluia un cuvînt.

Vitoria oftă și rămase în aceeași poziție, cu fruntea aplecată, încercînd a sfredeli dușumeaua cu bețișorul pe care-l luase de la crișmă”.

Ultima întrebare e cu 'tilc, dar Bogza nu știe că nuntenii fac tranzacțiile doar în prezența unui martor străin. Vitoria s-a dumirit acum că nefiind nimeni de față cei doi au putut să-l omoare pe Nichifor și să-i ia oile. Ea găsește, cum se știe, curînd după discuția de la primărie, oasele bărbatului și, de aici înainte, își formulează ipoteza cu mai multă îndrăzneală. E insidi-oasă, sugerînd subprefectului ce s-a întîmplat, dar cu aerul cel mai nevinovat cu putință:

„— După cît se vede, e ceea ce bănuiam eu încă de atunci. Omul dumitale a fost omorît și jefuit.

— Da, domnule, răspunse cu blîndețe Vitoria; însă în tașcă s-au aflat ceva parale, și chimirul n-a fost des-prins de pe el.

— Atunci să-l fi ucis careva din dușmănie.

— Cum pot crede una ca asta, domnule, cînd el a călătorit cu prietini de la Dorna pîn-aici?

— Ce prietini se miră omul stăpînirii? Atunci Vitoria s-a crezut datoră să spuie ce știa. Anume că, după cum-părătura de oi la Dorna, Nechifor a venit pîn-aici cu doi tovarăși și prietini, care trăiesc și acuma peste Stînișoara, la un loc care se cheamă Doi Meri. Acei prietini arată că au cumpărat oile lui Lipan și i-au numărat banii. După numărătoarea banilor, care s-a făcut sus, Lipan s-a întors, purcegînd spre casă. Atunci se vede că *cineva, care a fost de față ș-a văzut tîrgul și banii, s-a luat după el și l-a lovit. I-a răpit banii oilor. Altfel nu poate să fie, arăta Vitoria; căci așa spun cei doi prietini ai moriului, anume Calistrat Bogza și Ilie Cuțui*“.

Am subliniat dinadins spre a se observa metoda de a relata a Vitoriei. Subprefectul nu înțelege ce e cu acel

„al treilea“ pomenit în trecere de Vitoria, și revine cu întrebări. Discuția e uimitoare:

„— Femeie, zise domnu Anastase Balmez, răsrîndu-și cu dispreț buzele; din ce spui dumneata eu nu pot alege nimica. A fost vreun martor cînd s-a făcut tirgul?

— Nu știu, n-am de unde ști, domnule subprefect; dumneata vei întreba și gospodarii vor răspunde.

— Bine, la asta ne pricepem și noi, și avem să-i întrebăm. Dar dumneata știi ceva despre acel martor? De unde l-ai scos?

— Eu nu l-am scos de nicăiri, domnule subprefect; *dar trebuie să fi fost. Dacă n-ar fi fost acolo un străin pe care l-am putea trage la răspundere, apoi să deie samă prietinii.*

— Dumnezeu să te înțeleagă, femeie. Bănuiești cumva pe acei prietini, Calistrat Bogza și Ilie Cuțui?

— Ferească Sfîntul; eu nu bănuiesc pe nimeni. Ei au să vă spuie și-au să deie sama, ca niște gospodari ce sînt. Pînă la Borca, în urma oilor, au umblat trei. Dincolo, peste munte, nu s-au mai văzut decît doi. Pe-al treilea l-au mîncat hultanii și lupii, după cum se vede. Dumnealor să arate cine a dat cu baltagul; căci și asta se vede în căpățîna aceasta. Eu n-am de unde ști, dumneavoastră nici atîta; să spuie dumnealor, *să arate pe cel care a fost martor și a văzut numărătoarea banilor.*

— Ce martor femeie? Ce-mi tot vorbești de martor?

— *Grăiesc și eu ca o minte slabă ce mă află.*

— Lasă martorul, femeie. Datoria mea e să strîng în chingi pe cei doi. Oricît de vicleni ar fi, cu mine nu se pot pune. Am descoperit eu cazuri mai grele“.

Nici acum Vitoria nu explică insistența ei în a pomeni de acest martor; e un atu pe care-l va scoate la timpul potrivit. Ea are și o mare pricepere a psihologiei inter-

locutorului: dacă i-ar arăta clar subprefectului că știe cine sînt ucigașii și în ce fel au ucis, l-ar putea jigni, căci e un vanitos; îi întreține deci iluzia că el însuși descoperă faptele, strecurîndu-i cu finețe bănuielile și certitudinile ei. A doua scenă de la primărie pare a o repeta pînă la un punct pe prima; însă femeia este acum mult mai agresivă, în ciuda capului tot plecat. Din colțul ei, conduce de fapt ancheta, cu încăpăținare și energie, deși la fel de abil-insidioasă:

„Nevasta mortului stătea *umilită* într-un colț al odăii, cu capu-n vatră, cu coatele pe genunchi, cu fruntea în palme.

— Nici nu se poate altfel, zise ea încet, fără a se clinti. Gospodarii i-au numărat paralele. *Celălalt* sta la o parte și a văzut.

— Care celălalt? se încruntă Bogza.

— Lasă-ne femeie, hotărî subprefectul. Nu încurca lucrurile.

— Eu nu le încurc. Eu vreau să descurc pe acest creștin care nu-i vinovat cu nimica, se întoarce munte-teanca *zîmbind* către Bogza. A fost unul străin, care a văzut cînd s-au numărat banii. Acela trebuie cunoscut și urmărit.

— Dar n-a fost nici un străin, femeie; ți-am mai spus.

— Ba poate să fi fost, se întoarce Bogza.

— Nu spun eu? Trebuie să fi fost. Dumneata credeai că vorbesc de domnu Cuțui?

Domnul subprefect se întărită puținel:

— Dacă a fost, să spuie omul. Cine a fost? îl cunoaște?

— Nu cunosc; poate ca să știe Cuțui.

— Nu știe nici el. De unde să știe? Să zicem că i-au ieșit hoții înainte și gata!

— Vezi? Atuncea de ce tot amesteci acel martor?

— *Nu-l amestec, domnule subprefect. Dar noi muntenii avem obiceiul să facem vânzările cu martori...*

Acestea fiind zise, Vitoria se ridică să plece, ca și cum amănuntul ar fi lipsit de importanță. „De aceea să știți, oameni buni, că eu n-am venit pentru alta aici decât să vă poftesc la înmormântarea oaselor care au rămas. Eu atîta treabă mai am în aceste locuri...” Din nou recurge la tactica ei de a amorti bănuielile după ce le-a ațîtat. E un joc savant, care nu exclude ipocrizia. Față de Cuțui, mai slab de înger, utilizează altă metodă, ce constă în a-l teroriza discret. Ieșind din sala primăriei și întîlnindu-l afară, Vitoria îi aruncă în treacăt aceste vorbe: „V-ați sfătuit să vă faceți țigările la fel și-n aceeași vreme?” Cuțui înțelege că e vorba de el și de Bogza, dar probabil nu și de ce vrea să spună cu adevărat Vitoria. Dealtfel, ea adaugă aproape în aceeași clipă: „Domnu Bogza te prepune pe dumneata”. Abia acum Cuțui sare ca ars: „El? Mă prepune pe mine?” Vitoria, conform obiceiului, dă înapoi, ca și cum ar fi vrut să spună altceva: „Ce să te prepui? Că ai fost de față la numărătoarea banilor. Dar eu vorbeam de altcineva”. Nervii celui anchetat sînt, în felul acesta, călcați sistematic. În fine, pe femeia lui Cuțui o stîrnește contra femeii lui Bogza. Găsind-o la crîșma lui Vasiliu, se preface foarte bucuroasă de întîlnire („Se întoarce și spre Gafița. Îi păru bine c-o găsește. Nici nu se aștepta s-o întîlnească. Îi pare bine mai ales pentru că poate să-i spuie ce se petrece la primărie...”) și profită de ocazie spre a-i povesti că femeia lui Bogza s-ar fi aflat la primărie etc... Intrigă curată, deci:

„— Cum îi întreabă? și ce-i întreabă? se interesă cu destulă grijă Gafița.

— Îi întreabă fel și chip înainte de a intra acolo, am văzut și pe femeia lui Bogza.

— Hm! ai văzut-o? Dar ea, mă rog, ce căuta acolo?

— Nu știu. Am stat și eu puținel în preajmă. Am ascultat ce vorbea cu niște femei. Atîta pot a spune, dragele mele că doresc în toată viața mea să nu vorbească despre mine prietenele.

— Vorbea despre mine; nici nu se poate altfel.

— Nu îndrăznesc a spune una ca asta. Eu nu vîr nici un fel de *intrică* ..."

Vitoria îmbină, cum se vede, mai multe metode, trece de la agresivitate la dulceață, e văicăreață din ipocrizie, intrigantă și mincinoasă. Fapt încă mai ciudat: nu-și conținește investigațiile nici în momentele în care o alta ar fi fost învinsă de durere. La scoaterea oaselor lui Lipan din ripă, e cu ochii pe Bogza și pe Cuțui. „Toate le observa munteanca și le cîntărea în capul ei.” Cercetările culminează cu scena praznicului. Nesimțitoare oarecum la ceremonie, Vitoria își pregătește marea capcană. Ea laudă întîi baltagul lui Bogza, apoi, brusc, aduce vorba de crimă. Se praface a ști totul: „Mi-a spus Lipan, cît am stat cu dînsul, atîtea nopți, în ripă”, mărturisește ea cu igenuitate. Bogza e încă sigur de el: „Asta n-oi mai crede-o”. Dar Vitoria vrea să fie rugată să povestească. Ceea ce se și întîmplă. Iar relatarea ei este atît de precisă, încît, uluit, ca Regele din *Hamlet* după reprezentația actorilor, Bogza se dă de gol. Înțelege abia acum răutatea abilă a muntencei. Dar e prea tîrziu. Nici cînd, sugusat de ciine, ucigașul e pe moarte, Vitoria nu se lasă, cerînd mărturisiri complete:

„— Părinte, zise Bogza, gîfîind rar; eu văd că se poate întîmpla să pier. Pentru asta, fac mărturisire aicea, să se știe că eu am pălit într-adevăr pe Nechifor Lipan și l-am prăvălit în ripă, după cum a dovedit

nevasta lui. N-am înțeles de unde știe; dar întocmai așa este.

— Părinte, șopti munteanca, să spuie și de ce. Rănitul pricepu.

— Am făcut fapta asta, ca să-i luăm oile. Am socotit că nu s-a mai afla nimic. Acuma turma oierului să se întoarcă înapoi, după dreptate.

— Bine, grăi către sine, Vitoria.“

Crima este răzbunată. Oile se întorc la stăpîn. Brusc, Vitoria își recapătă aplombul și convoacă pe Gheorghită pentru socoteli. Este sigură pe ea, rece și calculată. Fără umbră de tristețe în glas (nu ne aflăm, oare, la praznicul pentru Nechifor?), recomandă băiatului ce are de făcut, găsind chiar timp pentru glume:

„— Vină încoace, Gheorghită, vorbi ea trezită din nou de griji multe. Vezi de țesală caii, după moda nouă pe care am aflat-o aici, și-i întărește cu orz, căci drumurile încă nu ni s-au sfîrșit. Facem cu domnu Toma toate socotelile și-i plătim cinstit, mulțămindu-i frumos. Plătim preoților, oamenilor care s-au ostenit și tuturor ... Și-apoi după aceea ne-om întoarce iar la Măgura, ca să luăm de coadă toate cîte le-am lăsat. Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi ca s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dascăliței lui Topor.“

## PSEUDOKYNEGETIKOS

„Drumul la Amsterdam și-n Olanda trece și prin județul Alba“, afirmă Sadoveanu în *Olanda, note de călătorie*. Adăugînd: „Două lucruri într-adevăr do-ream de multă vreme în această viață. Să mă mai duc o dată la vînătoare de cucoși sălbatici și să vizi-tez Olanda. Una e-ram legată de alta, deși eu nu înțele-geam.“ În adevăr: ce legătură poate fi între *Țara de dincolo de negură* și *Olanda*? Probabil că, spre a răs-punde, trebuie să cădem de acord că fraza cu care se deschid „notele de călătorie“ din 1928 admite o re-ciprocă: drumul în țara de dincolo de negură trece pe la Amsterdam. Să examinăm, deci, întii, *Olanda*.

Sadoveanu pleacă la drum informat că va vedea o țară unde totul a ieșit din mîna omului, unde nu e-xistă nimic sălbatic-natural. E pregătit să observe efortul, stăruința, inteligența olandezilor. Cîntînd el însuși așa de rar munca, Sadoveanu știe că aceștia au obținut totul prin muncă, fiindcă pînă și natura țării e rodul unei extraordinare tenacități. Mi se pare că tema însemnărilor aceasta și este: ce face omul prin muncă și ce face munca din om.

Neglijată pînă de curînd, cartea lui Sadoveanu a constituit în timpul din urmă obiect de polemică. Nu e greu de ghicit care a fost motivul dezbinării: aderă

autorul la disciplina economică și socială de tip olandez sau admirația lui, mai mult ironică, implică serioase rețineri. Dar o asemenea interpretare e simplistă, indiferent de răspuns. Ca orice om civilizat, Sadoveanu prețuiește în Olanda un mediu social perfect întreținut și igienic, arătându-se primitiv de moduri și mijloace de existență, altele decât acelea pe care le întâlnea în țară și pe care opera lui le reflectă; după cum, nu încapă îndoială că i se par reprobabile tehnicizarea excesivă, fantezia canalizată ca apele oceanului, lipsa poeziei. Esențialul trebuie căutat în altă parte. În câteva rânduri, scriitorul se arată uimit de energia olandezilor care, la Nord Boeland sau la Marken, au rezistat furiei devastatoare a apelor și și-au reconstruit așezările de câte ori a fost nevoie: „... Țara aceasta e a lor într-o măsură mai mare decât alte țări sînt ale altora. Două părți din cinci au creat-o singuri din glod. Înaintea popoarelor europene, pe pămînturile pe care se află cele statornicite, au fost odinioară alte neamuri și înaintea acestora altele ... Pe cînd înaintea olandezilor, aici, n-au stat decât peștii și dihăniile mării: Și grîul pe care l-au scos din nomol l-au semănat și-a fost cel dintîi grîu aici. Și pomii pe care i-au plantat, și florile, pe care le-au răsădit au fost cele dintîi flori și cei dintîi pomi. Și tot ce se află pe acest pămînt e munca lor.” Exact în anul publicării *Împărăției apelor*, unde refuzul societății constrîngătoare merge pînă la încercarea de a-i opune un soi de falanster primitiv, Sadoveanu arată destulă înțelegere celeilalte „împărății a apelor” pentru modul original în care a îmbinat industria și agricultura: „Iată caracterul acestui Waterland — ținut al apelor. În artificialitatea lui zace minunea monstruoasă a acestei civilizații unice. Lîngă furnalele Belgiei și Germaniei, Olanda a rămas cu grădinile și vacile ei. O țară agricolă și pastorală, însă care e acoperită cu rețele de drum de fier și sîrme

electrice ... Și tot ce a produs știința industrializată a pus în slujbă.“ Aici începe să se străvadă însă și limita conceptului sadovenian de muncă. Elogiul abundenței naturale conduce în fond la Sadoveanu la acea pasivitate suverană care definește mereu pe muncitorii lui: avantajată de o mare fertilitate a solului, munca aproape îl scutește pe om de efort. Însă progresul modern al producției nu se datorează oare mai ales conflictului cu o natură dificilă? În *Capitalul*, Marx notează că o natură prea darnică face ca dezvoltarea omului să nu mai fie o necesitate naturală. „Nu clima tropicală, cu vegetația ei luxuriantă — scrie Marx — ci zona temperată este patria capitalului. Nu fertilitatea absolută a solului, ci diferențierea lui, diversitatea produselor lui constituie baza diviziunii sociale a muncii și îl stimulează pe om ... să-și sporească trebuințele, capacitățile și metodele de lucru.“ Fără să disprețuiască tehnica olandezilor, Sadoveanu apasă totuși prea curînd pe riscul alienării: efortarea fiind permanentă și bine rînduită, „muncă de furnică și de albină“, ea a devenit indiferentă celor care o fac, necesitate vitală lipsită de bucurie. Societatea-muşuroi sau societatea-stup sînt constituite, după părerea lui, pe un principiu inacceptabil. E și observația mai veche a lui Thoreau din *Walden*: „Cei mai mulți oameni ... sînt atît de ocupați cu pretinsele griji și muncile inutile de grele ale vieții, încît fructele și cele mai bune nu pot fi culese de ei. Degetele lor, din cauza trudei excesive, sînt prea neîndemînatice și tremură prea mult. De fapt, muncitorul nu are răgaz pentru o adevărată integritate de zi cu zi; nu-și poate permite să întrețină cele mai omeneste relații cu oamenii, căci munca lui nu ar mai fi apreciată pe piață. El nu are timp să fie altceva decît o mașină.“ Zugrăvind, într-o pagină ciudată a cărții sale, pe acei pescari olandezi care nu prind niciodată nimic, simulînd doar pescui-

tul, Sadoveanu constată și el efectul lipsei de plăcere în muncă. Fără poezie, artificial, pescuitul lor îi apare (ca și acela cu instrumente perfecționate de la Vittel, evocat în altă parte) aproape un simbol al alienării. Poziția lui Sadoveanu nu s-a exprimat niciodată mai limpede. Foarte discutabilă, ea rămîne totuși destul de nuanțată. Comparînd de exemplu, într-un loc, atitudinea unui țaran moldovean care nu face pod de piatră, reconstruindu-l anual pe acela de lemn, cu munca metodică, transformată în contrariul ei, a fermierului olandez, Sadoveanu pune în constatare aceeași amară ironie față de amîndoi. Pasajul merită a fi citat, fie și numai pentru caracterul lui de excepție:

„Podul de la Boroaia și astăzi e tot de lemn și-l strică apele crescute în fiecare an. Nu-i vinovat de asta Gheorghe Roșu — ci inteligența și bunul simț de care cu toții ne bucurăm nespus și pe care le au și conducătorii lui Gheorghe Roșu. Însuși acest gospodar îmi zîmbea cu isteție judecînd zădărnicia olandeză și progresele științifice — și sta nepăsător, cu mîinile înfipite în chimir, lingă ogoarele nearate, și avea între umeri un suman vechi, cu multe găuri, ca să nu opuiе rezistență vîntului și să nu se mai ostenească proprietarul lui să-l tragă pe mîneci ori să-l ție cu mîna. După ce-și răsuci o țigară într-o bucată de pănușă de popușoi, în partea a doua a conversației îmi dovedi și mai ușor că știința de carte e o bătaie de cap fără nici un rost și fără nici un folos. De aceea el nici n-a învățat și nici n-are de gînd să-și deie copiii la școală. Pe cînd fermierul acela olandez, intrat în curentul de civilizație, nu mai are nevoie de atîta cheltuială personală de agerime. El merge în disciplina obștei sale, într-un fel de mecanică socială, renunțînd să mai judece. El lucrează. După ce lucrează ziua, sara își însamnă socotelile în registre și închide banii în casa de fier. Caută

în carnet să vadă cum stau operațiile cu băncile. Înainte de a se culca în patul cu așternuturi ca zăpada, deschide Biblia familiei, legată în piele de vițel și încătărămată cu argint. Cetește ceva absurd în aparență, în afară de legea vieții lui obișnuite, și adoarme cugetînd într-un orizont îngust, zăbrelit de orînduială și datorii”.

Dacă e să conchidem, vom spune că pentru Sadoveanu munca reprezintă o bucurie a spiritului și o formă de libertate, respingîndu-se excesul care ar transforma pe om dintr-un stăpîn într-un sclav al ei, care l-ar de-naturaliza. Dar să remarcăm și îngustimea noțiunii astfel înțelese: înfățișările evolute și colective ale activității umane le sînt preferate acelea arhaice și individuale. Majoritatea personajelor scriitorului sînt pădurari, vînători, pescari, a căror muncă este individuală și se află la granița dintre necesitate și libertate. Ei sînt mai bucuroși să culeagă roadele unei naturi îmbelșugate decît să le smulgă uneia ostile prin efort organizat și de durată, adesea lipsit de satisfacție personală; profită de pe urma naturii, cu o abilitate năsfirșită, dar sînt în fond incapabili de a o înfrunta și prefăce; ei sînt poeți ai meșteșugului pe care nu l-au învățat, ci se poate spune că l-au moștenit ca pe un dar; pun preț pe frumusețe, înainte de a pune pe eficiență; cred a trăi într-un paradis, idealizîndu-și condiția precară de existență, dar care e în fond un infern fără scăpare, fiindcă însuși tipul lor de activitate exclude progresul. Sadoveanu vrea să vadă uneori în pădurarii și vînătorii lui pe omul liber, dezalienat: însă ce fel de dezalienare este aceasta, nebazată pe muncă adevărată, ci pe practici străvechi și sumare și care nu se desfășoară în cadrul unei ordini umane-istorice, ci al uneia primitiv-religioase și în care contactul original dintre individ și mediu nu s-a desfășurat cu totul? În fapt, Sadoveanu e (ca și Thoreau) un

utopist, deoarece crede în puțința revenirii în acel cosmos natural primar, unde se muncește numai de plăcere și doar spre a se asigura strictul necesar. Munca se golește la el de conținutul propriu-zis și se confundă cu visarea poetică. O spune lămurit în finalul *Olandei*: „Ocolesc târgurile și corbii, și-mi caut prietinii, poposiți într-o margine de dumbravă. Stau luminați de soarele oblic în singurătate, cu puștile alături. Zim-besc privind zarea și ascultînd freacăntul pămîntului, al ierburilor și-al frunzarelor. Căci ei intră în împărăția asta, în țara de dincolo de negură, ca să respire alt aer decît în cetățile unde oamenii vorbesc zadarnic. Vin nu atît pentru a urmări dihăanii cu păr și pene, — cît ca să se apropie de strămoși. Mă așez lîngă ei și vorbim domol despre lucruri trecute și frumoase. Apoi rămîne cu fețele spre cerul albastru, tăcînd, visînd și cugetînd la viitor. Căci abisul nu ne stă în precăjmă, toate sînt încă bune și fericite în juru-ne, și putem vorbi în van și visa, — ceea ce n-au putut face niciodată, nici într-o clipă a veacurilor lor, acești năcăjiți și ne-fericiți olandezi.“

În *Anii de ucenicie*, Sadoveanu scrie: „Căutînd a stabili în trecut raportul dintre pasiunea mea cinegetică și primele manifestări literare, găsesc că întîi a fost vînătoarea și pe urmă a venit literatura“. Nu-i deloc sigur că aceasta este ordinea potrivită. De amintirile expediției cinegetice originare (relatăată în capitolul al treilea, *Ochii și urechile*, al cărții din 1944) se leagă, e drept, cîteva revelații ale meseriei din care vor ieși toate impresiile esențiale ale operei viitoare. Le putem rezuma astfel: natūra ca spectacol mirific, abundență și inventar fabulos ca la facerea lumii; dezarmarea poetică a vînătorului în fața vînatului, cînd el își uită scopul practic (nu se atinge multă vreme de vînat, refuzînd să-l mănînce, ca din teama de sacri-

legiu), și căruia inocența îi dă acces la o mare taină; sentimentul de a pași un prag secret, dincolo de care începe un alt tărîm, necălcăt de picior de om obișnuit, de o splendoare sălbatică absolută; în sfîrșit, cunoștința cu omul locului, deținătorul cheilor inițierii, și ucenicia într-o breaslă veche. Lipsește din această tîrzie sistemă de „nuclee” origine un lucru important: expediția cinegetică (și, pescărească) este în fond o expediție în imaginație. Căci nu imaginația a ieșit din explorarea naturii, ci, tocmai din contra, balta, pădurea și muntele au ieșit din imaginație. „Cum, prietino? Nu-ți mai aduci aminte de moș Procor? și de alte umbre ciudate care au trecut prin viața noastră, după ce am intrat în bălțile Dunării, în țara de dincolo de negură?” — întreabă povestitorul, la începutul uncea din cărțile sale, pe un interlocutor nenumit. Dar acesta, de fapt G. Topârceanu, căruia capitolul îi este dedicat, nu-și aduce aminte (după cum va mărturisi) nici de moș Procor, nici de celelalte umbre ciudate. Întrebarea cuprinde o capcană pentru cititorul naiv. Pompiliu Constantinescu remarcă în comentariul la *Țara de dincolo de negură*: „Odobescu, luînd ca subiect vînătoarea, a scris o carte de erudiție și artă; Sadoveanu se mulțumește să ne dea un manual poetic de vînătoare, cu o serie de cuceritoare peisagii, cîteva amintiri, povești eroice sau fantastice”. Numai că manualul este tot atît de fără folos ca și al lui Odobescu și această trăsătură le apropie mai mult decît reușește să le despartă erudiția incursiunii, la cel dintîi, de poezia excursiunii, la cel de al doilea. False tratate: de vînătoare, de pescuit sau de călătorie. Cărți frumoase care nu răspund la nici o întrebare, rafinate și inventive, pitorești și profunde, menite a rămîne în veci necunoscute vînătorilor și pescarilor, destinul lor esențial fiind să ne placă nouă cititorilor, prea leneși spre a le urma învățăturile

practice, dar îndeajuns de apți spre a le gusta savoa-rea.

Putem identifica în aceste cărți două „teme”: o temă a poeziei naturii și o temă a imaginației. Ele nu se pot despărți decît prin analiză. Cea dintîi predomină în *Țara de dincolo de negură*, *Împărăția apelor* și *Valea Frumoasei* (căci *Istorisirile de vînătoare* constituie în mare parte o reluare); cea de a doua, în *Poveștile de la Bradu Strîmb*, Așadar, o temă a naturii și una a literaturii, ca pretutindeni la Sadoveanu, întîlnindu-se și răspunzîndu-și, în neașteptate variațiuni muzicale.

*Țara de dincolo de negură* e plină bunăoară de impresii de natură foarte fragede. Cineva o compara cu *Povestirile unui vînător* de Turgheniev, numind-o „memorial cinegetic” și căutîndu-i valoarea în „portretele de vînători, boiernași de țară, mici funcționari, intelectuali etc.” La Turgheniev, lucrul e adevărat, nu și la Sadoveanu, unde acest realism este inexistent, tocmai fondul poetic alcătuiind originalitatea. Personajele n-au identitate. Sînt aceiași vînători și pescari, tăcînd la pîndă sau sporovăind domol lîngă focuri. Dacă este o lume, în aceste povestiri fără început și sfîrșit, ea este mai curînd a animalelor. În cîteva rînduri, „psihologia” animalieră, e singura cu adevărat interesantă, personajele fiind lupii, cîinii, caprele și cocoșii sălbatici. Sadoveanu e un observator atent al vieții în natură, fie că se așează din punctul de vedere al cuiva care face „studii”, fie, la fel ca Jack London în unele povestiri, din acela al animalului însuși. De prima categorie aparține de exemplu povestirea *Tom a fost odată tînăr ca și Kiki*, unde stau față în față un cîine bătrîn care a pierdut mirosul vînatului și unul tînăr, sperios și inexperientat, care are prima dată revelația menirii lui. De cealaltă, scena hăituirii lupoaicei, plină de mișcare și dramatism, din *Țara de*

*dincolo de negură*. Însă în acestea Sadoveanu este concurat de Brătescu-Voinești și de Gîrleanu, cărora, deși îi întrece prin finețe, le păstrează maniera cam convențională. Noutatea trebuie căutată acolo unde, treptat, din scene de vînătoare precise ca ale unui Snyder, dar cu mai multă viață și fără nimic din acea impresie de expoziție muzeistică sau de natură moartă pe care ne-o dau pînzele pictorului flamand, iese la iveală stratul din adînc, făcut din descrieri foarte variate și cu un simț al amănuntului incomparabil. Sadoveanu nu e decît superficial un evocator realist al lumii animalelor și păsărilor: e esențial un poet. Expresia (folosită întâia oară de G. Ibrăileanu) s-a depreciat. Dar în cazul lui Sadoveanu trebuie luată întocmai. Ce e mai puternic și mai viu, în *Țara de dincolo de negură*, în *Valea Frumoasei*, oriunde, e poczia: aproape inanalizabilă în resorturile ei. Nicăieri nu e Sadoveanu mai direct liric, fără sentimentalitate, decît aici, unde are spiritul unui mare contemplator al universului silvestru sau acvatic, exaltînd infinitele tipuri de a exista ale unei naturi inepuizabile.

Și el este, înainte de toate, poetul naturii în stare primară, al elementelor, al vieții primordiale. Gîrlele mocirloase, în adîncul cărora se coc semințele plantelor de apă și-și depun icrele peștii, unde foșgăie făpturi grotești născute parcă din putreziciunile organice — iată unul din domeniile lui predilecte. O ploaie (în *Împărăția apelor*) răcolește aceste străfunduri și înfrățește ființele omenști cu toate elementele lumii. Procedeu e inventarul halucinant:

„Toate lighioanele ei de la adîncuri suiau în zăgaziuri spre alicele ploii. Erau mii de crustacee de toate mărimile, neclasate încă de naturaliști, de colorile și genurile cele mai surprinzătoare. Erau pești care treceau în șiraguri — grămădiri de linioare abia văzute;

alții, avînd formă și punctul enorm al ochiului în mica lor transparență; alții mai mărișori, puzderie, care evoluau cu instinctul primejdiei, fugind de umbra monstruoasă a coastrășilor, ori de gurile de balaur ale știucilor. În sfîrșit, pești formați deplin, mari cît palma, alții mai mari, ochene cu ochi cercuiți roș, linii aurii, carași cu reflexe de argint vechi, crapi bătrîni cu solzi ruginiți, scoici deschise, melci de apă, lipitori și șerpi — întreaga faună, fără număr, fiica mîlului primordial, se frămînta într-o monstruoasă și inconștientă bucurie, sub tremurul ploii călduțe.“

Dacă la Geo Bögza natura triumfă prin dimensiune, la Sadoveanu ea triumfă prin număr. Invazia gîștelor sălbatice la începutul primăverii e un tablou (*Tara de dincolo de negură*) încă mai terifiant decît al peștilor, prin ridicarea unui nor gros ce cutremură aerul cu aripile. Acumularea irațională a păsărilor ne izbește prin sugestia de supranatural. În literatura română există puține poeme mai „alarmante“ decît această viziune a unui văzduh în care păsările se strivesc unele pe altele ca sardelele, huind ca o mare furtunoasă:

„Vin și trec în fiecare noapte mii și mii, aici și pretutindeni, pe tot emisferul nordic. În fiecare noapte umplu cerul, plutind pe aripile lor puternice și neostentive. Cînd într-un tîrziu, încercăm a aborda cătră o margine de grind, văzduhul se cutremură de aripile în clamoarea lor, ca de vijelie. Mulțimea lor trece de numerele minții omului și întunecă cerul. Așa plutesc pe văzduh, poposesc și trec pe toată aria unei jumătăți de pămînt ... Stăteam uimit, privindu-le cu spaimă mulțimea. Acestea, și altele, și altele, în nopți și nopți, fără întrerupere și răgaz, pe senin și furtună, trec pe mările cele libere de la miazănoapte. Acolo sînt marile singurătăți albastre de pe tărîmul celă-

lalt, unde nu răzbesc oamenii ... Iar la echinocțiul de toamnă se întorc pe drumurile pe care de sute de mii de ani generațiile lor le străbat fără încetare."

Dar există și altfel de descrieri, în care prevalează delicatețea amănuntului, ochiul pitoresc din țesătură, ca în această tapiserie, înflorată și bogat zugrăvită în culori a bălții, unde se distinge fiecare nuanță și e tras până la capăt fiecare contur:

„În ochiuri limpezi cresc amestecat crini albi și nuferi galbeni, și-n drumul luntrii plutes colonii mari de plante mărunte grămădite ca o pîslă unele în altele, care cresc și mor neistovit sub luciul. Amestecate în păpuriș se înalță în soarele pieziș umbelifere înflorite violet — și printre ele se strecoară lișițe negre. Prinse de pădurea de stuh se cațără la lumină draperii de liane ... Pe-o trestie ruptă și aplecată cu canafu-n apă, apare, fără zgîmot și mișcare, ca și cum ar fi înflorit, un pescăruș cu trupul scurt, cu cap mare și plisc puternic, cu penajul stropit de smălțuri scumpe... Efemere de un strălucit siniliu trezesc pe apă umbra unui aeroplan mijlociu ... Deasupra-ne se învîrt hultani de baltă — și penajul aripilor le lucește transparent, în zugrăveli delicate, cînd plutesc între mine și soare."

Aici e un alt poet, decorativ și fraged, capabil să redea nuanțe imperceptibile. Rățoiul egiptean (*Țara de dincolo de negură*) cu pene de azur și ochii de ametiste fumurii pare coborît dintr-o stampă, deși încordarea cu care primește pericolul pune un accent dramatic în tablou:

„Nici eu, nici indianul nu știam că rățoiul cel mare, din marginea de cătră nou a luciului, e o pasăre sfîntă,

din țara de la miază-zi — cu pene de azur și ochi de ametiste fumurii. Își ondula lin capul, plutind măreț, și glasul lui era molatic și catifelat ca amurgul. Când simți barca și zări dușmanul, tresări cu putere sfărîmînd balta și bătu din aripi încovoiate, cu gîtul întins spre pămătufurile trestiilor. La chemarea glasului lui, rațele sălbatice săltară și ele spre cer, într-un început de vijelie. Pușca sfărîmă singurătatea și umplu de fum și de miros de pucioasă împrejurimea. Zeul de la Egipt căzu cu zgomot în baltă, îmbrățișîndu-și cu aripile imaginea singerată.“

Priveliștea unui nor apocaliptic de păsări ori imaginea trasă fin cu pensula muiată în cele mai proaspete culori formează două posibilități distincte ale artei descriptive a lui Sadoveanu. Însă el e și un poet de atmosferă stranie, ca în această apariție a caprelor ocrotite de schivnicul Antonie:

„Printre trunchiurile bătrîne, desupra omătului, se înfiora o lucire fumurie și violetă care curgea în sus printre crengi, cătră văzduhul lunii. În fundul văii, o apă vie, care se domolea îndată într-un ochi luciu de toplită. Dincolo, pădurea rară urca iarăși lin, în depărtări ... Când îmi ridicai ochii ... văzui cîrdul de căprioare suind de cătră fundul văii, în lungul rîpei pîrîului. Aceste sălbăticiuni delicate și blinde le așteptam, însă fără gînduri rele, căci erau sub ocrotirea prietinelui nostru sfîntu Antonie. Veneau fără grabă, se opriră o clipă să le număr — erau opt, — și în copce scurte se apropiară de toplită. Rațele sălbatice făcură un ocol ca să le primească, și cercuri licăritoare alergă spre mal. Înșirate pe marginea apei, gingașe și nesigure, îndrăzniră să-și plece grumazurile; și cînd ridicară boturile, steluțe de argint le căzură la picioare,

Rămaseră privind cu ochi mari și blînzi la paserile streine.“

Fără să se schimbe în linii mari, revenind în variante la aceleași teme, povestirile din volumele celelalte (*Valea Frumoasei*, *Istorisiri de vînătoare*, *Vechime* etc). sînt din ce în ce mai rafinate stilistic. Literatura scriitorului a căpătat între timp o patină; și acel aer parcă dezabuzat pe care i-l dau melancolia profundă și o ironie ce se învâluie în protocolare și monotone reflecții asupra existenței. Orice alt conținut decît acela al foirii naturii de vietăți ce nu se numără ori al tablourilor grațios-picturale a încetat de mult să mai intereseze. Anecdota, portretul, vînătoarea ori pescuitul propriu-zis pălesc în comparație cu poezia alpestră, cu misterul pădurilor neatinse în care-și au sălaș fiarele, cu farmecul poienilor singuratece, cum este aceea din *Valea Frumoasei* unde se pătrunde traversînd o punte accesibilă doar unuia singur, o dată la multe generații de vînători. Rareori descrierea sadoweniană a atins această intensitate a supranaturalului:

„A povestit acest bătrîn Ignat Barbă-lată, privind în foc, și scuipînd din cînd în cînd în jar, că aici, în acest munte dincolo de locul care se cheamă Cioaca Jinarilor, s-ar fi afind o punte de trecere necunoscută altor pădurari și vînători. El, bătrînul, era tînăr cînd, din întîmplare a descoperit trecerea și s-a aflat dintr-o dată într-o singurătate înfricoșată. Era acolo o lumină care curgea de sus, — fără să se vadă soarele nicăieri. În altă parte a muntelui, mugurii erau pretutindeni închiși; pe aici, în această lumină lină, mugurii toți de la mesteceni și de la tufani și smeurișuri erau deschiși: așa că acolo se alcătua un loc cald și

blînd. Ieșiseră ciutele în margini să pască. Iar cucoși sălbatici zburau cu sunet din umbra din fund și veneau să se așeze la vedere, rotindu-se și fudulindu-se. Erau atîția cucoși, cît bătrînul s-a uimit și a vrut să-numere; dar nu i-a putut cu nici un chip număra. Mirîndu-se de toate acestea, uncheșul s-a tras înapoi și a dat prin niște rîpi străine, ajungînd la pîriul Curpătului. S-a dus acasă, s-a gîndit trei zile și trei nopți și a trimis răspuns domnului său de toate cele cîte văzuse. Așa că a venit domnul său să cunoască și el locul. A fost mare rușine pentru uncheșul cel bătrîn că n-a mai nimerit calea; în nouă rînduri a cercat și n-a nimerit. A cercat în toți anii după aceea și n-a nimerit pînă la bătrînețe“.

Cea mai savantă dintre cărțile de acest fel este *Poveștile de la Bradu Strîmb*. Remarcăm tema literaturii de la primele pagini. Ea constă în cultivarea deliberată a imaginației — fiind vorba de povești spuse într-un cadru anumit și mai puțin de întîmplări „reale” ca în cărțile anterioare — și, deopotrivă, în ceea ce am mai numit un sens al scrisului — poveștile *transcriu* alte povești. Aceste două laturi sînt ușor de pus în relație. La Bradu Strîmb oamenii se strîng în timpul „de dezastre cosmice și măceluri omenesti (din) zilele verii anului 1941”. E un refugiu în poveste, așa cum e și acela din narațiunile care urmează, a lui Kamo, japonezul ce evadează din epoca lui de incendii, cutremure, taifunuri și ciumă, sau a lui Șipka, polonezul ce se călugărește după ce înțelege filosofia Ecclesiastului. Întreaga povestire a lui Kamo e un lament poetic despre nestatornicia instituțiilor omenesti iar Toyama e un alt Bradu Strîmb. Lianți-Ho înseamnă, în chineza naratorului din a treia poveste, Valea Frumoasei. Sfirșitul manuscrisului lui Șipka conține „cîteva priveliști care se vedeau și în jurul

nostru". Toți povestitorii se apără de pericolele existenței povestind. Cartea se ridică în fața vieții ca o realitate durabilă în fața uneia vremelnice. „Totuși este și ceva statornic măcar într-o mie de ani, a zis unul dintre noi, pe cînd întemeiam cel dintăi foc și cel dintăi sobor în preajma bradului strîmb. Zilele acestea cît a ținut ploaia, am cetit cîteva zeci de pagini scrise de oameni de demult și de departe.” *Hojoki* (titlul uneia dintre povești) s-ar traduce astfel: *ho* înseamnă pătrat, *jo*, măsură de lungime (deci *hojo* este o chilie cu laturi de anumite dimensiuni), în fine *ki* înseamnă carte. Spațiul refugiului devine așadar un spațiu al cărții iar motivul cărții ne duce cu gîndul la acela al scrisului. Dealtfel, o parte din povești au un model scris: a lui Kamo, a lui Șipka sau aceea împrumutată din *Halima*. Acest aspect livresc formează originalitatea artei în *Poveștile de la Bradu Strîmb* care sînt un mic *Decameron* sadovenian.

## DESCRIEREA MOLDOVEI

„De cîteva zile trecuse din Țara Leșească hotarul un străin, care venea de mai departe și urma, cu tovarăși, drumul cel mare al Siretului.“ Este abatele Paul de Marenne, unul din celebrii vizitatori străini ai Moldovei sadoveniene, om civilizat și fin, observator atent al locurilor și oamenilor. Îl însoțește, de la graniță, Alecu Ruset, un tînăr boier moldovean, fiu de domn mazilit. Abatele de Marenne și beizade Ruset străbat, așadar, țara în pasul cailor, cu lungi opriri, unde mănîncă și beau ca niște pricepători în materie, privesc în jur și discută politică. Așa începe *Zodia Cancerului*: roman care, cel puțin în primele două sute de pagini, este și o descriere a Moldovei. Ca, de altfel, *Frații Jderi* și celelalte romane istorice, descriind, toate, o Moldovă sadoveniană, cu natura, locuitorii, obiceiurile și religia ei, cu o, în fine, istorie proprie, structuri și instituții politice, războaie și domnitorii. Avînd în Ruset mai mult un tovarăș de vorbă decît un protector contra primejdiilor (căci beizade este el însuși neconținut în primejdie), abatele poate afla, pe lîngă ce vede singur, o mulțime de lucruri despre țara sadoveniană.

Și, în primul rînd, e uimit de natura sălbatică, bogată, miraculoasă. El intră în Moldova pe la sfîrșitul

lui septembrie, în zilele cele mai frumoase ale toamnei, anotimpul sadovenian prin excelență. „În podgorii, culesul se isprăvea și roada viilor fusese bogată — de aceea începuseră tabere de cară să se lase în jos cu poloboace goale, după vin nou, trecînd printre costișe pleșuve și imașuri arse.“ Este aceeași toamnă aurie din *Hanu Ancuței*, cînd se încheie muncile și încep petrecerile și poveștile. Sadoveanu s-a inspirat direct din Cantemir în ce privește imensa fertilitate a naturii care produce hrană pentru toți, chiar și fără muncă, grîul, vinul, poamele, cașul și celelalte curgînd ca dintr-un corn al abundenței. Recoltele sînt uriașe, ca și șoricăria pămîntului sau paserele cerului: „Fusese în acel an 1469 — citim în *Frații Jderi* — o bună cumpănă a ploilor și pîinile albe dăduseră mare spor la boabe... Spicele erau cît degetul mijlociu al unui bărbat plugar. La treier boabele se desfăcuseră grele și tari cu-un sunet de sticlă.“ Iarba crește pe alocuri în sălbăticia cea mai deplină, pe întinderile unei Sciții fără capăt pe unde se rătăcesc oile cantemirești cu treisprezece coaste și zimbrii imemoriali: „Aici nu venea nimeni cu coasa. Cel dintîi om sta la douăzeci și cinci de ceasuri depărtare cu piciorul. Pe acele întinderi trec oile sălbăticate cu treisprezece coaste și uneori în iernile grele ajung pînă aicea zimbrii.“ Pe cîmpuri se mai văd rareori lucrători la seceră sau la coasă: abatele a întîrziat, ca dealtfel prozatorul însuși, iubitor de otium nu de muncă, și a pierdut acest spectacol: „Bucatele ... fuseseră strînse de mult de năcăjiții pămîntului“ care, acum, s-au retras sub umbrele hanurilor și petrec. Atmosfera e de sărbătoare. Tudor Șoimaru se întoarce după douăzeci de ani în satul lui tocmai într-o zi de duminică (*Neamul Șoimăreștilor*). La hanul lui Gorașcu Haramin din *Nicoară Potcoavă* se găsește adunare de oameni în trecere „într-o zi de sărbătoare ca aceea a Rusaliilor“. Călătorii din

*Nunta domniței Ruxanda* sînt întîmpinați prin sate „cu vin și cu pită” de către oameni „veseli și bine hrăniți care se închinau cu cușmele în mînă”. Motivul acestei bune dispoziții vine dintr-o vorbă a prea sfințitului Gherontie, vîldica de la Neamțu, care „ar fi aflat el adică, într-un gromovnic vechi, sau ar fi citit în zodii cum că acei ani întru care trăiam sînt scriși cu mare bielșug de vite, miere și grîu”. De aceea lumea e „veselă și buiacă, iar satele țăranilor proști și chiar a răzășilor se țin numai de nunți, cumetrii și beții”. E, dealtfel, o stare de spirit esențială la Sadoveanu, scriitor fundamental idilic. O găsim pretutindeni în opere și înfățișată aproape în aceiași termeni. La hanuri pe lîngă focuri, în tabere de care, în sate și conace, la curțile domnești, se întind mese pentru străini care sînt prinși în mrejele unei ospetii fără seamăn.

Însă abatelui de Marenne i se oferă prilejul, în călătoria sa, să descopere și cealaltă față a Moldovei sadoveniene: instabilitatea, sărăcia, administrația proastă, foametea și violența. Mingîiat de dulceața climei și crezîndu-se într-o lume edenică, abatele se pomeneste deodată în sate pustiite, unde casele au fost arse și oamenii alungați. În chiar inima miraculoaselor priveliști izbucnește prin surprindere omul hăituit, sălbăticit de frică și foame: „Era o fantasmagorie de vis de nespūsă frumuseță, ca un pămînt feciorelnic descoperit întîi ... Lăsînd îndărăt lucirea măreață a asfințitului, abatele de Marenne începu să coboare, întrebîndu-se ce căi minunate și cotite îi rezervă clipa viitoare în aceste singurătăți. Dintr-o dată, pe neașteptate, într-o rîpă nebănuită, în partea pădurii, îi apărură omul. Tresări, căci această apariție nu era în armonie cu sentimentul și cu aprecierile sale din clipa precedentă. Nu era în armonie nici cu ceea ce în chip obișnuit cunoștea el despre această nobilă operă a Celui prea-puternic. Din risipiturile cîtorva colibe

acoperite cu stuh, grămădite în rovină, o ființă în zdrențe tresări amenințătoare, înarmată cu-un par rupt din lăstarii de-aproape. Privea speriată, printre pletele pe care i le zbătea vîntul dinaintea ochilor, încîlcindu-le cu barba zbîrlită. O droaie de cîni slabi — arcuiți și cu cozile subpuse, un fel de lupi ai foamei — ieșise la cărare, în juru-i, lătrînd sălbatic și urînd.“ Nu numai satele, morile și hanurile singuratice sînt în această stare de nedescris, dar ȋrgurile și capitala însăși fac impresia celei mai nepăsătoare administrații. Casele sînt rău clădite, ulițele pline de noroi. În forfota mulțimii venite la divan domnesc, ochiul abatelui francez poate distinge o amestecătură pestriță și murdară de cerșetori ce compun un tablou dickensian: „Erau o seamă din mișei ȋrgului, unii calici de-o mîna și de-un picior, alții chiori și orbi, alții în plină și înfloritoare sănătate — și mai cu seamă aceștia aveau glasuri frumoase de cîntăreți. Pentru nedreptăți de ȋmpărțire a vadurilor de cerșit se ȋnfățișase buluc, cu strașnică scirbă și ȋndîrjire.“ Abatele se convinge curînd că și blîndețea visătoare a oamenilor poate fi ȋnșelătoare. Țara e un viespar de ȋntrîgi. Boerii urăsc pe domn și domnul pe boieri. Curtenii se supraveghează reciproc. Toată escorta abatelui se compune din spioni. În *Neamul Șoimăreștilor*, Tomșa pedepsește crunt pe partizanii partidei adverse și oamenii lui cad, la rîndul lor, victimă dușmanilor domnitorului. *Nicoară Potcoavă* e în fond romanul războiului unei trădări. Ștefan cel Mare (în *Frații Jderi*) pune să fie răpiți boierii refugiați peste graniță și le taie capetele. Arhimandritul slujește deopotrivă pe Domnul din ceruri și pe cel de pe pămînt, avînd spioni calificați în straie călugărești. Ștefan vodă ȋnsuși, monarh absolut și pacificator al Moldovei, apărînd în ochii poporului ca un zeu atotputernic, știe pe de rost cronica sumbră a domniilor țării de pînă la el, Marele

Mecanism, cum ar zice Jan Kott, despuat cu totul de iluzii, redus la o shakespeareană succesiune sîngeroasă: „Iar Ștefan Vodă Mușat a omorît pe Ilieș Vodă Mușat; și Roman Vodă, fiul lui Ilie, a omorît pe unchiul său Ștefan Vodă; iar Roman Vodă a pierit înveninat; și pe Bogdan Vodă Mușat l-a omorît fratele său Petru Aron Vodă; iar pe Petru Aron Vodă l-a tăiat Ștefan Vodă, feciorul lui Bogdan Vodă ...”

Alecu Ruset observă într-un rînd: „Trăim timpuri grele și nu înțeleg de cî Dumnezeu a găsit cu cale să ne așeze așa de rău”. Abatele se miră: „Nu se vede asta, prințule, Dumnezeu a pus aici un paradis”. Și Ruset poate răspunde: „E adevărat: un paradis devastat”. Aceasta e prima mare temă a literaturii sado-veniene, a instabilității: „Toate în Moldova, domnule de Marenne (explică beizade), sînt scurte, trecătoare și viforoase: și cele bune și cele rele. Acum doi ani aceste locuri erau înflorite și populate. Acum nu mai sînt.” Recădere periodică în barbarie, pe care *Zodia Cancerului*, *Neamul Șoimăreștilor* și *Nicoară Potcoavă* o pun în centru, în vreme ce *Nunta domniței Ruxanda*, și *Frații Jderi*, fără s-o evite, se construiesc totuși pe o idee diferită, aceea a stabilității sociale. Căci a doua mare temă istorică este la Sadoveanu mitul unei vîrste de aur. În funcție de ele, putem grupa romanele istorice în două categorii: romane ale vîrstei de aur, ce zugrăvesc o societate patriarhală și idilică, stabilă, bogată, armonioasă și protocolară (*Nunta ...* și mai ales *Frații Jderi*); și romane ale decăderii, în care paradisul apare devastat, domniile sînt nesigure și frămîntate (*Șoimii* și *Nicoară Potcoavă*, *Vremuri de bejenie*, *Neamul Șoimăreștilor* și, cel mai bun dintre toate, *Zodia Cancerului*). Această împărțire e relativă, avînd numai un sens general. Războaiele nu lipsesc nici în *Frații Jderi* care e epopeea unei societăți mitice; după cum, idilismul transpare în *Zodia*

*Cancerului*, romanul sadovenian cel mai întunecat. Instabilității i se opune totuși ritualizarea, căci prozatorul tinde să reprezinte o vîrstă de aur pe care, ca și Cantemir, o fixează în epoca lui Ștefan cel Mare, după care ar fi urmat declinul (Cantemir scrie în *Descriptio Moldaviae*: „... Domnia lui Ștefan cel Mare a fost o epocă hotărîtoare pentru Moldova, cînd a încetat să se mai înalțe, iar după aceea a început să scadă încetul cu încetul, pînă a căzut în starea jalnică în care o vedem acum...”). Șirul romanelor sadoveniene e oarecum o serie inversă, căci prozatorul începe prin a zugrăvi instabilitatea și sfîrșește cu mitul vîrstei de aur. *Frații Jderi* e ultimul lui mare roman (*Nicoară Potcoavă* constituind o reluare). În romanele tinereții, Moldova e teatrul unor singeroase lupte pentru putere și accentul cade pe nesiguranța vremilor și pe mizerie. În *Șoimii*, Nicoară vine în țară ca să gonească pe ucigașul fratelui său vitreg. În *Neamul Șoimăreștilor*, Tomșa alungă pe Constantin Movilă și ține îndată divan pentru pedepsirea boierilor ce-i staseră împotriva: „Aha! Berbecilor ... am eu casap bun, un Țigan dintre robii mei care știe să sugrume, știe să taie! (strigă Tomșa cu ochii ieșiți din orbite). Întoarce capul spre Nicoriță: Să-i taie chiar astăzi Iancu Țiganul! Să-mi aduci capetele ... să văd dacă s-or uita tot așa la mine! C-o mișcare fulgerătoare, desprinsă de la briu buzduganul și izbi cu el în boierul cel mai de aproape.” Domnitori cruzi. Vremuri tulburi. Aceasta este cea dintîi Moldovă sadoveniană, aceea de pînă la *Zodia Cancerului*: mistuită de rivalități pentru putere, războinică, năvălită periodic de tătari, turci și leși, cu locuitori fugari în codru sau duși în robie, cu sate și holde pîrjolate. Oamenii pribegesc și apoi se întorc, luînd viața de la capăt. În *Frații Jderi* și, mai devreme în *Nunta* ..., dimpotrivă, avem paradisul înainte de devastare. Literatura bătrîneții lui Sado-

veanu e mai senină decît aceea a tinereții. Moldova paradisiacă de aici e cu adevărat expresia idilicei vîrste de aur spre care s-a îndreptat, instinctiv, de la început, scriitorul, înlocuind mișcarea vie și tumultoasă a unei istorii romantice (cu urme din Scott, Dumas, Sienkiewicz) cu o societate aproape ideală, prin echilibru și ritualizare. Abia aceasta ne dă o idee despre filosofia istorică profundă a lui Sadoveanu, pe care o putem discuta amănunțit, căci ne arată modelul de societate pe care prozatorul îl așează în fața lumii moderne; o civilizație legendară ce s-a degradat și spre care (influențat și de N. Iorga) el privește cu nostalgie. Să încercăm să-i sugerăm structurile.

La începutul *Neamului Șoimăreștilor*, Tudor Șoimaru se întoarce în satul părinților lui după o lungă absență: plecase de copil, alungat cu toți ai lui dincolo de Nistru, se întoarce ca bărbat în putere și soldat în armata lui Tomșa. Arată cu emoție însoțitorilor lui satul „cu casele mari, acoperite cu stuh, case curate, răzășești”. E zi de duminică, bate toaca în clopotnița bisericii albe și pe ulițe se grămădesc „femei și fete cu cațaveici de vulpe și cu fuste de lînă, dungate cu vîrste galbene și roșii pe fond negru”, bărbați „cu ciubote de piele roșie, pantaloni largi și încrețiți în jurul mijlocului, dintr-un șieac cafeniu, și cu ilice negre cu nasturi rotunzi de argint și cu mînecele largi”. Un bătrîn, „om cărunt cu obrazul brăzdat”, le ațîne calea oștenilor. E „vatomantul” satului și vrea să știe cine sînt. „Pe mine mă cheamă Tudor Șoimaru!” spune eroul. „Dar cine-i fi dumneata?” se miră vatomantul, adăugînd numaidecît această importantă pentru noi precizare: „Noi ne cunoaștem toți; cu toții sîntem Șoimărești și neamuri și știm unul de altul”. Este așadar vorba de un sat răzășesc, întemeiat pe o formă străveche de proprietate obștească și familială. Împămîntenii de Alexandru cel Bun și de Ștefan cel Mare,

Șoimăreștii se apăraseră timp de secole contra pretențiilor marilor boieri. Răzășii constituie categoria socială fundamentală din romanul istoric sadovenian. Autorul elogiază libera existență, valorile și morala clasei răzășești și, mai ales, povestește teribila ei rezistență. *Neamul Șoimăreștilor* nu este altceva decât romanul (naiv artistic, e drept) al acestei rezistențe. Tudor a fost alungat, după uciderea tatălui său de către boierul Stroe Orheianul, și revine, sub domnia lui Tomșa pe care-l slujise, ca să obțină drepturile pierdute. Stroe se refugiază în Polonia, dar, la căderea lui Tomșa, reușește să reintre în posesia unei părți încă și mai întinse din averea satului de răzeși, moștenită din tată-n fiu și apărută cu sînge. Stroe este ceea ce se va numi mai târziu un „mîncător de răzeși”. Și nu există clasă sau pătură socială care să fie privită cu mai multă antipatie de Sadoveanu decât această boierime uzurpatoare a drepturilor strămoșești. După cum nu există altă mai atașantă decât răzeșii. Prozatorul merge pînă la a mărturisi, în finalul cărții, acest atașament, divulgîndu-și partipris-ul. Neobișnuită, mărturisirea revelă o atitudine și o filosofie. Înfrînti mereu și ridicîndu-se mereu, răzeșii constituie pentru Sadoveanu elementul de continuitate într-o istorie atît de agitată: căci nici o clasă n-a rămas mai curată, niciuna nu și-a conservat mai bine valorile. Legați de pămîntul moștenit, îl apără nu doar contra boierilor, ci și contra străinilor. Istoria este pentru ei istoria pămîntului iar istoria pămîntului reprezintă istoria unei mari familii: „Și cu un glas care lui Tudor i se părea că-i intră în inimă, bătrînul răzăș din neamul Șoimarului începu a pomeni de bătrîni, fiecare unde a sălășluit, și de feciorii bătrînilor, care lui i-au fost strămoși — și de toți cei vechi care dorm sub cruci de țintirim. Și de pămînturi vorbea, căroră ei tot bătrîni le spunea ...” De aici se

vede nu numai că transmiterea proprietății se face în familie, dar și că forma însăși de proprietate rămîne familială: obștea de răzeși este în fond o familie ce s-a întins, ramificîndu-se. La origine, toți răzeșii din sat sînt rude. Șoimăreștii formează, dealtfel, un asemenea neam, ca și Jderii. Titlurile romanelor indică o comunitate de sînge, o rudenie. Înstrăinatul Tudor „prinde rădăcini” din nou, se leagă de „lucrurile statornice”, cum spune el lui Cantemir bei („Eu n-am înțeles niciodată, răspunse încet tătarul, îndirjirile voastre pentru pămînt, certurile și sîngele vărsat pentru un colțisor de grădină, cînd lumea lui Dumnezeu e așa de mare ...”), cu alte cuvinte se leagă de „cuibul” familial. Termenii aparțin scriitorului și sugerează mereu această economie de rudenie sau de sînge care este economia obștei răzășești.

O problemă interesantă este valabilitatea stric istorică a viziunii lui Sadoveanu. Obștile sînt anterioare feudalității și, dacă N. Iorga plasa idealul național în plin feudalism, la Sadoveanu e vorba mai curînd de un paralelism. Obștiile rezistă pînă tîrziu monopolizării pămîntului de către marii boieri. În orice caz, la Sadoveanu rezistența are un sens precumpănitor moral, scriitorul stăruind pe ceea ce se pierde prin distrugerea vechiului tip de comunitate devălmașă. Boierii hrăpăreți sînt lipsiți de caracter, și de simț moral, și de patriotism, trăsături pe care răzeșii le-ar fi avut în mai mare măsură. Pe de altă parte, Sadoveanu arată mereu și greutatea și imposibilitatea de a se menține a acestor relații într-o epocă precum aceea a lui Tomșa sau Duca. *Neamul Șoimăreștilor* se încheie tragic cu triumful boierului Stroe (chiar dacă e ucis) asupra răzășilor; cînd a vrut să-și desfășoare nestîngerit idealul de societate devălmașă, Sadoveanu a coborît de obicei într-un trecut mai vechi, de pildă în epoca lui Ștefan. O rădăcină a idealismului lui este

totuși de căutat în simpatia pentru acest tip de relații sociale, căci inevitabil vom avea în unele romane un fel de „extrapolare” a idealului răzășesc. Iar aceasta se produce chiar la început, în *Șoimii*, ceea ce înseamnă că viziunea idilică e originară la Sadoveanu și că efortul ulterior al prozatorului a constatat în a o face fi-rească. Întîiul boier ce apare într-un roman istoric sadovenian nu e „mîncătorul de răzeși” Stroe Orhe-ianul, ci bătrînul Dăvideanu din *Șoimii*. El merită o clipă de atenție. Pe moșia lui satele arată întocmai ca acela din *Neamul Șoimăreștilor*: „Satul era gospodă-resc și sătenii păreau cuprinși”. Alexandru Nicoară, văzînd curțile boierești, se informează: „Bade, nu ni-i putea spune dumneata ale cui sînt curțile de co-lo?” Țăranul răspunde: „Acolo șade boierul nostru ... boierul Andrei Dăvideanu ... și satul ista e al lui.” Nu încape, deci, îndoială că sătenii sînt vecini, adică iobagi, și nu răzeși. În *Nicoară Potcoavă*, dialogul de mai sus fiind eliminat, Dăvideanu e înfățișat ca mazîl și răzeș, un fel de fruntaș în sat, nici măcar cel mai bogat. El s-ar afla în situația lui Lăzărel Griga din *Zo-dia Cancerului*. Seamănă bine și cu boierul Gheorghită Vrînceanu din *Paștele Blajinilor*, deși îi despart aproa-pe patru secole. Raportul rămîne, oricum, echivoc. Procesele de trecere dintr-o clasă în alta au fost reale, fie prin sărăcirea unor răzeși, înghițiți de marea pro-prietate, fie invers, prin îmbogățirea altora, mai ales în urma unor danii domnești. Însă, desigur, fără ca între răzeșul cuprins și o parte a boierilor cu ranguri să fie totdeauna diferențe nete, aceste procese modi-ficau relațiile de clasă. La Sadoveanu există însă o întreagă categorie de boieri (numiți cînd așa, cînd ră-zeși) pe ale căror moșii se păstrează anacronic relații patriarhale, mai mult obștești decît feudale. În *Nicoară Potcoavă* se spune că moșia lui Dăvideanu era locul de refugiu al iobagilor de pe moșiile învecinate; aceș-

tia veneau aici într-un suflet, ca într-o oază fericită, unde exploatarea ar fi fost suspendată. Devălmășia se prelungește înăuntrul feudalismului nu numai ca o formă paralelă de proprietate, dar ca una mixtă, feudală și obștească totodată. Moșia lui Dăvideanu are, dealtfel, toate trăsăturile unui cartel utopic (în *Păuna Mică* vom găsi altul, din altă epocă, socializarea pământului fiind la Sadoveanu o altă formă de devălmășie, fără tranziție istorică: feudalismul și capitalismul sînt suprimate ca două verigi inutile ale lanțului): „Stînjinii bătrînului Andrei din ogoarele hotărnicite îl lucrau vecinii (iobagii), cei mai mulți fugari din alte locuri și oploșiți în această moșie cu pămînt roditor, și dădeau mazilului stăpîn numai zeciuială. Îi mai curgea mazilului mertic de la moară, brînză de la oi și venit din ceara de la trei prisăci. Și vecinii (iobagii) îl ocroteau pe mazilul lor în toate împrejurările, umplîndu-i cămărilor la Crăciun și la Paști, ca să se cunoască prietinia lor față de un stăpîn care avea mai puțin decît ei, fiind singur, cu brațe puține.” Paradoxul e evident: stăpînul moșiei e mai sărac decît iobagii lui. În plus, filantropia țăranilor funcționează ca un regulator al averii, menit să împiedice disproporțiile și sărăcirea stăpînului. Desigur, exemplul e ales din cele de la limită, dar tocmai aici se vede flagrant contradicția sociologiei lui Sadoveanu, care e utopică: relația familial obștească (boierul joacă rolul de cap al familiei și bunurile circulă înăuntrul acestei colectivități de rudenie) persistă, deghizată, într-o societate de un alt tip, printr-o imposibilitate istorică.

În definitiv, proiecția acestui ideal de comunitate răzcească la nivelul întregii societăți dă naștere, în *Frații Jderi*, utopiei social politice celei mai impresiionante din întreaga operă sadoveniană, și în care răzbată cel mai bine încîntarea scriitorului de eroismul trecutului național. Deja în prefața la *Viața lui Ștefan*

cel Mare, Sadoveanu scria: „Ștefan-Voievod Mușat a apărut, inexplicabil în aparență, în viața acestui neam, dezvoltînd o forță în dezacord cu mediul contemporan și realizînd o operă armonioasă ce rămîne încă o pildă pentru ce va să vie.” De cîteva ori prozatorul își va repeta convingerea că vîrsta de aur a epocii lui Ștefan constituie un stat model, prin sprijinirea domnitorului nu pe marii boieri, ci pe țărănimea liberă, alcătuiind astfel o mare familie. Vorbînd prin gura unui personaj, părintele dominican Geronimo della Rovere, autorul primei din cele trei „scrisori italiene” din *Frații Jderi*, Sadoveanu își rezumă principiul astfel: „Brațul Măriei Sale a lovit, a stăpînit și a călăuzit. Mă întrebam la acea oră cînd îi priveam pe toți, bătrîni și tineri, prin ce meșteșug iscusit izbîndise Voievodul Ștefan să facă a fermenta în asemenea amfore primitive vinul nou al unui ideal? Simțeam în cei mai mulți o comunicare caldă cu prințul lor și o iluminare sufletească, și socoteam asta încă una din tainele pe care le întîlnesc la fiecare pas în acest colț de pămînt.”

Țara lui Ștefan repetă, așadar, pe o scară foarte mare structurile familiare. Acesta e întîiul aspect izbitoare al operei. În fond, toate comunitățile imaginate de prozator — sat răzășesc, moșie, ținut, Moldova în-săși — au o structură familială. În epoca ei de glorie, societatea sadoveniană seamănă cu un sistem de cuburi ce intră unul în altul. La fiecare nivel, relațiile sînt aproximativ aceleași: în esența dar și în forma pe care o îmbracă. Familia constituie modelul de organizare absolut. Capul familiei, boierul, vornicul sau domnitorul stabilesc în raport cu membrii grupului respectiv legături similare și care sînt duble: de dependență și de colaborare. Cei cinci fii ai lui Manole Păru Negru sînt supușii (căci el e șeful de vîrstă și politic al grupului) și totodată tovarășii lui. La nivelul următor, bătrînul Dăvideanu e capul unei pseudo-familii

în care refugiații de pe alte moșii și răzeșii proprii se comportă ca rude: relației economice și sociale firești i se substituie o relație de sînge. Familia (naturală sau nu) e solidară, se deplasează în grup, de fiecare dată cînd unul din membri e în pericol, are deci un fel de instinct topic ce funcționează la toți în același timp. Munca e distribuită, ca și produsul, fără ca averea să se desfacă prin căsătorie. Solidaritatea și indiviziunea sînt valabile și în cazul „familiei” lui Manole și în cazul „comunității” de tip familial al lui Dăvideanu. În sfîrșit, Moldova întregă se comportă la fel. Voievodul e tatăl: guvernează politic, preocupîndu-se în același timp de soarta supușilor ca de aceea a unor fii de sînge. Nu se fac (cel puțin pe treptele de susale ierarhiei sociale) și nu se desfac căsnicii fără încuviințarea lui. Domnitorul știe că Simion Jder nu s-a însurat și-l ceartă părințește; mai tîrziu, îi botează copilul. Supușii, la rîndul lor, se îngrijesc de stăpîn ca fiii de tată: de hrana lui, de vînători și de războaie. Ce e mai de soi în Moldova — pește, caș, vite, vinuri — e cu grijă pus de o parte și destinat domnitorului. (Avem de a face aici, nici vorbă, cu o familie derivată oarecum din aceea străveche, pe care o examinează o dată Freud, în care șeful tribului e și bărbatul tuturor femeilor și tatăl tuturor copiilor, pînă cînd unul din fii îl înlătură și-i ia locul.) „Familia” sadoveniană funcționează ca o relație fundamentală, pe modelul căreia se clădesc celelalte. Devotamentul, încrederea, recunoștința, în raportul dintre domnitor și supuși, îmbracă în aceste condiții o formă specială: cînd țara e o familie, patriotismul însuși nu e decît un sentiment familial, ce atașează pe părinți și copii de mediul firesc al vieții lor comune. Trecutul național devine istoria familiei, eroii de demult sînt strămoșii celor de azi.

Un alt aspect, ce decurge din această structură a societății-familie, este, în opera lui Sadoveanu, înaltul grad de ritualizare. Odată cu formele structurii, se repetă, de sus pînă jos, formele protocolului social. Există, de exemplu, un orar fix al viciei în Moldova sadoveniană, rezultat al unei duble adaptări: la capriciile naturii și ale istoriei. Răzeșii, boierii sau domnitorul duc o viață supusă în aceeași măsură normelor: munca, sărbătorile, nunțile, botezurile, drumurile, războaiele și vorbirea se desfășoară în funcție de reguli nescrise, însă de toți știute, ce se moștenesc. Oamenii se recunosc după port și după vorbă. Au obiceiuri comune și o memorie comună. Cînd Nicoară trece Si-retul și se dă drept negustor, plătind drept brudină un ban de argint, podarul recunoaște imediat zgriptorul domnesc: „Află, slăvite, că mai am un zgriptor tot asemenea dărășag de la botezul meu“ (dăruit adică de Ștefan cel Mare). Spunîndu-și Nicoară numele, bătrînul exclamă: „Acu, știu, măria ta, al cui frate ești și slăvite să vă fie numele în veac, și al Voievodului Ion și al măriei tale. Acuma știu că te duci unde ai mai fost și de acolo au sunat pînă la noi cîntări de le cîntă cobzarii.“ Aici e o nuanță esoterică în limbaj: dar oamenii se înțeleg deopotrivă de ușor asupra celor pe care le tac ca și asupra celor pe care le rostesc. Limbajul însuși denotă inițierea specifică grupului social închis. Informația meteorologică bunăoară e poetică iar pentru neinițiați aproape criptică: „S-a aflat... că cerbii au încăluit mai devreme în ist an. Cucoarele au plecat înainte de Ziua Crucii. Șoarecii de cîmp și-au făcut cuibarele sus în spinării, la două palme de pămînt. De asemenea, splina porcilor înjunghiați și desfăcuți se arată mai plină de unde începe“. Asemănător, prin formula fatidică, e limbajul visului premonitor: „De altminteri, am avut și un vis vestitor: alaltăieri noaptea, se făcea că am a trece o apă mare și

nu găseam nici un vad, nici punte. Ieri dimineață mi-a venit de trei ori să strănut și n-am putut strănuta. Aseară, cînd să mă duc din pridvor în casă, m-am împiedicat în prag. Nu mai spun că de la o vreme tot simțesc că mi se bate pleoapa stîngă ...” Oamenii vorbesc între ei după regulile retoricii, făcînd, cum zice G. Călinescu despre o explicație a abatelui de Marenne, „prețioase compoziții orale”. Acest limbaj ar produce repede sațietate de n-ar fi înviorat de ironie. Presvitera Olimbiada își însoțește lecurile băbești de descîntece versificate, prea bine cunoscute ca să le mai citez. Ca și vorbirea, gesturile devin expresive prin ritualizare: există un limbaj al închinării paharului cu vin, al evocării morților sau al înfruntării: „Gorașcu Haramin închinase a treia oară ulcica cu vin acru, vărsînd încă o picătură întru pomenirea Voievodului Ion. Picăturile închinat e se prelingeau pe barbă și apoi în sîn pe pîntece, căci era un bătrîn mare, spătos și gros. La a treia închinare, cu picăturile de vin i s-au prelins și lacrimile aducerii aminte. Gospodarii l-au împresurat și au ridicat spre el ulcelele de lut.” Un moment esențial pentru obiceiurile idilicei Moldove sadoveniene este primirea oaspeților. Țărani simpli sau boieri cu înalte dregătorii se supun deopotrivă regulilor ospetiei. Voi da exemplul cel mai încîntător din toate: marea scenă a ospetiei din *Zodia Cancerului*, de la șătrarul Lăzărel Griga. Șătrarul începe prin a juca în fața abatelui și a beizadelei comedia ospitalității jignite: „Nu se poate! strigă el iar cu îndărătnicie. Măria ta, dacă ești sub acoperămîntul meu, mai bine pălește-mă în frunte și mă omoară decît să-mi spui asemenea vorbe. Cum pot eu să vă las fără să vă stau înainte cu piine și sare, ca un bun creștin ce sînt? Cum să vă las la vreme de noapte în locuri rele? Mă pun la pămînt și treceți peste mine! Zdrobiți-mă și gata! Nu fără demnitate, șă-

trarul se dărimă la pământ, amestecându-se cu con-  
tașul. Abatele de Marenne îl privea din ce în ce mai  
uimit, fără să înțeleagă nimic.“ Abatele nu va înțe-  
lege mare lucru nici mai târziu, cînd îl va urma acasă  
pe acest magnific bufon și li se va aduce pe masă nu-  
mai piine, brînză, ceapă și un vin acruș, despre care  
politețea îl împiedică pe domnul de Marenne să se pro-  
nunțe deschis. Explicația vine însă îndată: „Măria ta  
(zice Griga), baba mea, ca muiere ce se află și cum e  
obiceiul muierilor, nu s-a putut stăpîni să nu înceapă  
cu-un șiretlic, punînd pe masă bucate reci și proaste ...  
Te rog s-o ierți.“ Ritualul prevede deci o gradare a-  
tentă a emoțiilor culinare. Ceea ce urmează e cu ade-  
vărat o surpriză: zamă de pasăre aburindă, mîncată  
cu linguri de lemn de paltin și sarmale păstrate calde  
în spuză. „Măria ta (zice din nou Griga, la momentul  
potrivit), sînt foarte bucuros că vă plac aceste bucate  
ale Avraniei însă știu că vinul nostru de-aici nu-i  
vrednic de obraze ca ale domniilor voastre.“ Însă în  
loc să aducă repede altul mai vrednic, șătrarul face  
un ocol printr-o istorisire din care aflăm ce origine și  
ce vechime are licoarea promisă. Vinul e într-adevăr  
extraordinar. Gospodina casei pică în aceeași clipă  
cu claponii fripți în țigla: „Cu rînduială și domol lu-  
crînd, pricepură atît domnul abate cît și beizade, cît  
și ostașul, că la acea gospodărie, din pătrar în pătrar  
de ceas, toate ale mîncării și băuturii par mai bune.“  
Și apoi? Șătrarul rostește un toast ce nu e mai prejos,  
în stilul lui aforistic, decît vinul și claponii: „Domnule  
abate de Marenne — zise el — bine e să bei vin bun;  
rău e să umbli după aceea ... Deci să mai stăm aici,  
cît avem urcioare. Bine-i să taci, dar mai bine-i să  
spui prostii. Rău e să nu bei. Și mai rău e să bei vin  
prost, după ce ai băut vin bun. Așa că trebuie să is-  
prăvim urcioarele pecetluite. Căci vinul ales, domnule  
abate de Marenne, îmblinzește mădularele; mintea și

sufletul. Îmblinzindu-le face pe om mai bun. Îmbunătățind pe om, Dumnezeu îl va primi bine la județul său". Mod delicat de a spune că oaspeții se cade să nu plece de îndată după masă, cu atât mai mult cu cât urmează plăcintele, a căror rețetă abatele se grăbește s-o scrie: Dar o asemenea petrecere nu se poate încheia nici după plăcinte, oaspeții trăgînd întîi un pui de somn pentru complicata digestie și sculîndu-se în aburii zamei de potroc, a cărei rețetă prilejuiește lui Ruset un mic poem gastronomic: „Asemenea, preparat, domnule de Marenne, nu vei întîlni nicăieri, în cuprinsul lumii civilizate. Carnea de pasăre bine îngrășată nu-i gătită cu apă, care după o zicală a breslei noastre, nu-i vrednică de nimic. Moldovenii, oameni cu imaginație, adaugă că nu-i bună de pus nici în ciubote. Dacă vrei, notează și acest dicton. Apa acestei fierturi e înșelată și prefăcută printr-o fermentație de tărîțe, grîu și mei. I se adaugă o creangă de cireș. Și după ce-i așezată pe cuptor, la căldură, gospodina care a oficiat, după un ritual străvechi, asmuță glas de ceartă asupra cuiva mai tînăr. Îl asuprește și-l lovește chiar. Numai astfel fermentația capătă aciditatea necesară." Dar nu numai prepararea, ci și consumarea se face după reguli. Bunăoară, vinul nu se bea oricum, în orice caz nu ca apa, care se aude gîlgîind în gîtlej, ci (după o rețetă din *Frații Jderi*), „îl primești pe limbă ca pe un șirag de mărgele, ca să-i prinzi agerimea și mireasma". La plecare, oaspeții sînt conduși cu alai de toți țărani lui Griga. „Zvonind cu glasuri felurite, răzășii cu vinul deșertară cîte o leacă din cuprinsul cofelor în pulbere, întru pomenirea morților lor trecuți la hodină și în cinstea oaspeților străini. Și abatele de Marenne, împresurat de larmă și țipăt de strune, putu, în sfîrșit, pleca spre Iași cu tovarășii săi." J. Huizinga scrie în *Amurgul evului mediu*: „Cînd lumea era cu cinci veacuri mai tînără,

toate întâmplările vieții aveau forme exterioare mult mai precis conturate decât acum ... Orice eveniment din viață era înconjurat de forme definite și expresive, era înălțat pînă la nivelul unui stil de viață rigid, neclintit. Lucrurile mari: nașterea, căsătoria, moartea se aflau plasate, prin Sfintele taine, în plină strălucire a misterului divin. Dar chiar și întâmplările mai mărunte: o acțiune, o călătorie, o vizită, erau însoțite de o mie de binecuvîntări, ceremonii, descîntece, datini ... Onorurile și bogăția erau gustate mai profund și mai cu lăcomie, căci contrastau și mai violent decât acum cu sărăcia lucie și cu starea ticăloasă. O șubă, un foc vesel de vatră, băutura și petrecerea și un pat moale, toate acestea mai erau degustate cu intensitate ...”

E instructiv de văzut cum se desfășoară toate aceste ritualuri la Curtea Domnească, și ea, în fond, tot o gospodărie, dar unde fastul joacă un rol ceva mai mare decât în casa relativ modestă a lui Lăzărel Griga sau în aceea mai pretențioasă a boierului Dăvideanu. Ritualizarea capătă la Curte o formă adesea pompoasă, iar regulile, mult mai numeroase, de protocol, trebuiesc scrise în condică spre a fi ținute minte. Voi exemplifica prin *Nunta Domniței Ruxanda*. În roman, Vasile Lupu introducând la Curte o rînduială foarte strictă, pretinzînd boierilor cum să se îmbrace pentru divane și pentru ospete și în ce fel să se așeze la masă. Domnul însuși intrînd în divanul de judecată este anunțat cu muzică iar boierii „ridică glasuri de slăvire, repezindu-și în sus gugiumanurile”. Divanul decurge după un protocol rigid, ceea ce nu-l face să semene mai puțin cu un spectacol de teatru. Sala e fastuoasă, încărcată cu aurării și atlazuri. Moldova lui Vasile Lupu își primește, apoi, oaspeții cum se cuvine. Să notăm și că, în locul civilizatului abate din *Zodia Cancerului*, oaspetele e aici barbarul Timuș, pentru care Moldova e un prilej de continuă spaimă și

mirare datorate fastului, bogăției și ceremoniilor de la Curte. De un umor extraordinar e însăși scena sosirii lui Timuș, care nu se hotărăște să pună piciorul pe pământ moldovenesc decît după ce, ca o sălbăticiune sperioasă ce este, își ia nesfîrșite măsuri de precauție: „De multe ori la vînătoare în pîndă, — notează autorul — am avut asemenea priveliște, cînd vrea să iasă din sihlă, la poiană, lupul. Își prelinge trupul printre tufe, înaintează cu fereală și se oprește cu botu-n margine, însă destul de ocrotit de desime. Stă, ascultă, priveghează. Își ciulește urechile, primește pe boarea vîntului mirosurile și nu se clintește. Numai vârful cozii bate pămîntul. Așa, după ce și-a țesut cărările în marginea Ucrainei, Timuș a stat la Iampol, aduîmecînd...” Și mai tîrziu, în mijlocul Curții domnești, viitorul ginere al lui Vasile Lupu se comportă ca o fiară încolțită. Pentru civilizația rafinată a Moldovei sadoveniene, astfel de momente sînt de un puternic efect contrastant: „Curtelui, ploconindu-se cuviincios, au poftit pe domnul mire să se așeze în jilț. El s-a uitat întîi împrejur și pe după speteaza jilțului. L-au împresurat boieri mai tineri și i-au spus vorbe de prietenie. El a stat așa, privindu-și degetele și fără să răspundă. Erau de față și unii din coconii Cantacuzinilor și Sturzeștilor și au îndrăznit a-l întreba dacă nu poștește cumva să se ducă la feredeul turcesc al mării sale. Iorgu Cantacuzin, feciorul lui Toma, a cutezat chiar să adauge că așa obișnuiesc mirii la Moldova. Dacă ar fi întins un deget ar fi putut să-i scrie numele pe obraz, așa era de aburit de colbul drumului. Dar Timotei nu s-a clintit, nici n-a mișcat buzele. Sucindu-se în jilț, s-a întors cu umărul către boieri, a tras din cingătoare un junghi subțire cu prăsele de fildeș și a găsit de cuviință să-și taie și să lepede arcurile negre de la unghii“. Atamanul Vihovski face el baia rituală în locul mirelui, care se mărginește să se spele în acest chip inimitabil: „... I-au adus lighean și apă într-un

ibric. Iar el a luat apa în gură și a stropit din ea asupra mâinilor; a mai luat iar și a stropit în pumni, dînd pe obraz; a mai luat a treia oară, întrebuițind o parte; iar cîtă i-a mai rămas a împrăștiat-o prin casă, pe dușamele, ferind cu mîna la o parte ligheanul pe care i-l înfățișa sluga. Apoi s-a îmbrăcat cu straiile cele nouă de atlas și i-a plăcut să se uite multă vreme în oglindă. Din pricina asta a întîrziat la masă“. Niciodată n-a zugrăvit Sadoveanu din această perspectivă civilizația moldovenească: și niciodată ea n-a apărut în ochii unui străin mai plină de fast și de complicație, mai rafinată și mai sofisticată. În *Hanu Ancuței* sau aiurea era încă vorba de o lume țărănească: aici, lui Timuș i se arată un mic Bizanț.

Romanul tipic al instabilității și unul din cele mai reușite artistic dintre romanele istorice ale lui Sadoveanu este *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă*. De la titlu se vede intenția scriitorului de a zugrăvi recăderea în barbarie. Pe acest fundal, se povestesc trei storii: lupta lui Duca de a se menține pe tron; călătoria abatelui Paul de Marenne; și dragostea nefericită a lui Ruset pentru fata domnitorului. *Zodia Cancerului* e o carte sumbră, pe lîngă care romanele anterioare, nu lipsite nici ele de evenimente sîngeroase, par voioase, pline de sănătate a simțurilor și a spiritului.

În *Șoimii*, de exemplu, eroii au încă timp să benchetuiască și filosofia lor se rezumă la a mai da peste cap o cofă cu vin înainte de a merge la moarte:

„— Atunci să bem, frate, strigă iar Cazacul să bem! Mîni murim poate, poate o da Dumnezeu și n-om pieri o sută de ani! Să bem, frate!

— Să bem! strigă Gînj ducînd o cofă la gură.“

În *Neamul Șoimăreștilor*, personajul principal este pe rînd aventurierul viteaz de tip d'Artagnan, îndrăgostitul

fără speranță și răzbunătorul social (G. Călinescu are dreptate că, schematic și cursiv epic, ca un curat roman de aventuri la început, *Neamul Șoimăreștilor* cade brusc „într-o temă de roman social, pe ideea conflictului dintre țăran și latifundiar“). Finalul e de un patetism forțat. Eroul strigă femeii pe care o iubise: „Acum între noi e sânge...“ și ucide pe boier, dînd curs urei de clasă. Dar în ciuda înrîncenării din astfel de scene, romanul rămîne la zugrăvirea sentimentală a unei lumi patriarhale ce se apără de invazia formelor noi. Sentimentalismul constă tocmai în faptul că prozatorul ține pe față partea răzeșilor. Tonul cărții e facil-înduioșător: „Buniicii mei sînt strănepoții acelor oameni. Și această istorisire de acum trei sute de ani, din vremea cînd strămoșii erau încă dîrji, am scris-o în liniștea unei prisăci, avînd în inima mea răsunsetul durerii lor.“

Nici tonul, nici iluziile sociale nu se mai regăsesc în *Zodia Cancerului*, unde, sub o aparentă detașare ironică, se face cronică shakespeareană a unei epoci tulburi și singeroase, a unei lumi roase de intrigi josnice, în care tot al doilea om este o iscodă sau un asasin plătit. Duca, domnitor neiubit nici de popor, nici de boieri, întreține, fără să fie sanguinar ca Richard al III-lea, o atmosferă de suspiciune și teroare. Întîia lui apariție ce produce „în chilia de taină“, acolo unde se țin sfaturile ce nu trebuie să ajungă la urechea nimănui. Vasile Lupu (*Nunta Domniței Ruxanda*) sau Ștefan cel Mare (*Frații Jderi*) prețuiesc pompa și ies cu plăcere în public, la vînători sau petreceri. Duca mănîncă singur sau între copii și soție, fără ceremonie, ca un om temător și ursuz. E auster, nevicios, dar tocmai de aceea inspiră frică. Neavînd plăcerea vieții, a vinului, a femeilor, este neînduplecat, ca orice om fără slăbiciuni față de slăbiciunile altora. Divanul de judecată n-are solemnitatea justițiară a divanului lui Ștefan, nici măcar cruzimea deschisă pe care o vedem la Tomșa sau la Nicoară. Duca e omul

hotărîrilor ținute secrete, al pedepselor amîinate cu sadism și al iertărilor tactice. Cînd hatmanul îl vestește că sulgerul Lupu ar fi încercat să instige pe orheiieni cu scrisori de la un pretendent la tron, Duca pleacă imediat urechea la părerea după care scrisorile trebuie să fie false. Raționamentul lui e simplu: uneltirile nu se fac cu iscălitură și pecete. Așadar, pune să fie prins Lupu ca să i se smulgă mărturisiri: „După acest schimb de vorbe, tăcură, fiecare mai avînd ceva după perdea” — notează autorul. Desigur: bănuiala naște bănuială.

„— La ce te gîndești, măria ta?

— Mă gîndesc că dincolo, la divan, poate au intrat făptașii pe care nu-i cunoaștem. Fii deci mut. Nimeni să nu simtă nimic, pînă ce nu dezlegăm, cu cheie de foc, limba sulgerului Lupu. Du-te, și, după ce slobozi poruncile, întoarce-te dincolo, dîndu-mi răspuns cu glas despre sosirea solului franțuz. Văzîndu-mă pe mine vesel și nebănuind nimic, dacă sînt lîngă noi, unii din vinovați nu vor scăpa.”

Duca are deci știința prefăcătoriei. Cînd sulgerul e adus în taină, îl dă imediat pe mîna călăului. Pivnița de sub palatul domnesc e o cameră de tortură, cum nu sînt altele în literatura lui Sadoveanu. Sînt cunoscute procedee rafinate de a dezlega limbile: „Buga (zice domnul însuși călăului) tu ai meșteșug să faci pe îndărătnici să cînte. Îi poți ș-acestuia face cele de trebuință, ca să-și aducă aminte. Crestează-i limba cu briciul și presară-i-o cu sare. Gătește spini și așchii ca să i le bați sub unghii, pedepsind degetele care au păcătuit. Sucește-i și desfă-i picioarele care au alergat împotriva stăpînului său. Și numai după ce va birui toate aceste încercări, taie ce-ai sărat și pune la fum. Atuncia poate să tacă.” Sulgerul nu va ezita să spună ce știe, dar, spre a da greutate amenințărilor domnitorului, Buga îl vîră mai întîi cu capul într-un ciubăr cu apă pînă i se taie respirația iar după ce ancheta se termină îi leagă mîinile în belciug

la zid și picioarele în butuc. Domnitorul însuși izbește cu piciorul și cu buzduganul în prizonier, înainte de a pleca, cu o furie sadică. Știind acum numele trădătorilor, el se urcă vesel la masă, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, reușind să înșele și pe cei mai perspicace: „Vodă are bun chef astăzi, observa dumnealui Țifescu”. Însă după ce solul francez pleacă, trădătorii sînt deodată smulși de la locurile lor și predați gîdelui. Execuția lor e înfățișată, apoi, minuțios, în toate singeroasele ei amănunte:

„Atunci ieșiră din curte pe sub bolta turnului alți slujitori, ducînd între săbii pe cei trei osîndiți. Înaintea lor umbla părintele Petre, duhovnicul cel bătrîn de la biserica Dancului în odăjdii. În urmă, cu paloșul la umăr, Buga Sîrbul, în strai roș. Cum ajunseră la cîșmea, părintele Petrea dădu osîndiților crucea s-o sărute. Îndată ce-o sărutară, slujitorii îi cuprinseseră și-i dărimară în genunchi. Buga își lepădă tunica și rămase în brațele goale. Cu mișcări iuți, se dădu în dosul și-n laturea lui Bogdan jitnicerul, cumpănindu-și fierul. Era un gealat meșter, cunoscut și la Țarigrad. Ca și cum ar fi fulgerat un disc, paloșul căzu descăpățînînd pe osîndit. Trupul se prăvăli într-o parte țîșnind și bulucind sînge. Capul merse de-a dura de cîteva ori și se opri cu ochii fioresi clipind în soare. Gîdea șterse repede fierul cu postav cîrmîz și-i cercetă de aproape ascuțișul. Trecu la vistiernicul Gheuca pe care-l desfăcu, într-același chip și îndată, de capu-i palid și mîhnit. Sări fără a mai cerceta paloșul și la Lupu, care se zbătea și plîngea în legături”.

Tocmai în această perioadă agitată are loc călătoria abatelui de Marenne, după toate semnele, un emisar secret al Regelui Soare către Sultan, politician abil și inteligent. Trecerea prin Moldova îi este îndecaproată supravegheată. Însoțitorii care i se dau la Liov sînt spioni

dubli, în solda Împăratului Leopold (care bănuia că Franța și Turcia poartă tratative în ascuns) și în solda lui Duca însuși. În afară de această nu tocmai inofensivă gardă, importantul personaj mai e păzit de un mic detașament domnesc. Traseul îi este hotărît dinainte, dar schimbat mereu în ultima clipă:

„— Care să fie pricina acestei schimbări? se întreba beizade.

Era și el de față, gata să întovărășască pe prietinel său o parte din cale.

— Nu-mi închipuiesc să fie altă pricină decît schimbul cailor, răspunse de Marenne, mirindu-se mai mult de întrebarea lui Ruset decît de rînduiala lui Duca.

— Poate fi și asta. Noi sîntem însă obișnuiți a ceti altfel poruncile domniilor. La noi bănuiala stă totdeauna ca o fantomă nevăzută lingă Vodă și-i șoptește la ureche vorbe de îndoială. Pe drumul celălalt, trebuie să fi repezit o ștafetă mai grabnică, hotărîndu-i să ajungă la Țarigrad mai curînd decît domnia ta“.

Străinul, călăuzit cu atîta grijă, nu trebuie să vadă unele lucruri. Cînd trece pe lingă locul unde abia fuseseră executați boierii răzvrătiți, „călăreții lui Brahă învălură latura dreaptă a căruței, ca s-astupe acea crîncenă vedere, cruțînd ochii străinului“. Mai degrabă decît a-i cruța ochii, ei aveau poruncă de a-i ascunde crudul spectacol. În fine, cei doi lioveni încearcă să zmulgă abatelui prin surprindere un veșmînt în care se crede a fi scrisoarea Regelui Soare către Sultan. Sînt arestați de garda domnească, dar, în loc să fie pedepsiți pe loc, sînt expediați sub pază în capitală, cînd unul dintre ei șoptește o vorbă la ureche căpitanului Brahă. Duca, decepționat de eșecul lor, îi execută și trimite scrisoare de iertare abatelui care nu se poate opri să gîndească la Machiavelli: morala prinților e una și a particularilor alta.

În același spirit este și istorisirea dragostei lui Alecu Ruset, căruia Duca îi interzice șederea la Iași, fixându-i un fel de domiciliu obligatoriu, de unde totuși beizade fugе în cîteva rînduri ca să-și vadă iubita. El posedă, dealtfel, scrisori compromițătoare pentru Duca și nu se sfiește să-l șantajeze. Are relații și la turci și la leși. Întrevederea dintre Ruset și Duca e dramatică (domnitorul șantajat spumegînd de furia neputinței). Ieșind din palat, Ruset reflectează cu veselie amară: „Să mergem acuma fără întîrziere la lucrurile noastre — cu mare băgare de seamă însă, căci supravegherea ne împresoară de aproape“, În adevăr, Duca pune oameni pe urmele beizadelei, a cărei iubire se consumă în această atmosferă de nesiguranță, cînd oamenii își vorbesc mai mult la ureche, trag perdelele la ferestre sau zăvoresc ușile. Nimic nu scapă de sub aripa îndoielii și a fricii. Catrina, fata lui Duca, îl vede pe furis pe Ruset sau îi transmite știri printr-o țigancă bine plătită. Taina iese la iveală totuși, cel care o descoperă fiind un spion domnesc, aga Bucșan. Însă acesta înțelege să n-o divulge, căci are jocul lui. Convorbirea lui cu Ruset e de o fină diplomatie. Aga a venit să-l anunțe că învoirea șederii în Iași i s-a retras. Ruset se declară gata să asculte porunca:

„— N-am nicio supărare și sînt următor poruncii. Mai este și altceva?

— Din partea mării sale nu mai este, fără decît să-i vestești mării sale cînd ai mai avea treburi, ca să-ți învoiască intrarea.

— Voi face întocmai, cinstite agă. Atîta este?

— Atîta, beizade, și te rog, beizade, să-ți aduci aminte de mine ca de un prietin supus.

Ruset privi iarăși pe musafir. Zîmbea mîngîindu-și barba.

— Asta, cinstite agă, tot din partea mării sale mi-o spui?

— Nu; o spun din partea inimii mele, beizade.“

Deci aga Bucșan caută a se pune bine și cu beizade, care ar putea veni într-o zi domn în locul lui Duca. De aceca îi mărturisește cum l-a supravegheat. A instalat doi slujitori proști la vedere, în fața casei, și unul în spate, dar care, fiind olog, l-a putut zări pe Ruset ieșind noaptea fără a-l putea urmări. Deci aga are doar jumătate de informație iar slujitorul lui nu știe nimic compromițător. Spre a-și dovedi buna credință aga mai destăinuie și faptul că cei doi oameni din Liovece însoțesc pe abatele francez sînt spioni. Apoi se înclină cuviincios și se duce „să deie samă Domniei de însărcinarea ce avusese“. Toată lumea în roman trebuie să joace teatru, nu numai Bucșan. În fața lui Duca, Ruset însuși se preface a fi uitat simțămîntul lui pentru Catrina, ca să adoarmă bănuielile tatălui. Catrina, la rîndul ei, ascunde că ar interesa-o știrile despre iubitul ei. Cînd Vodă îi strecoară vestea că Ruset e în Iași, ea crede o secundă că oamenii domniei l-au înhățat: „Într-o fulgerare își făcu judecata acelei vești ...“ Se ține totuși tare în scaunul ei căci își dă seama că e o capcană. „Duca o observa.“ Discuția între tată și fiică e la fel de ipocrită ca toate celelalte.

„Ea își strînse domol lucrul și se pregăti să plece.  
— Mi se pare că și eu sînt de prisos aici, zise ea c-un glas liniștit. N-am nimic cu vestea asta. Numai dacă vrei măria ta să-mi spui de ce trebuie să mă bucur ...“

— Știi, domniță Catrina, — urmă Domnul — că acest nebun s-ar fi lăudat cîndva că ar putea să-mi fie ginere fără voie?

— De la un nebun, măria ta, nu poți auzi decît o nebunie.“

Ruset fuge din țară deghizat în călugăr, spre a se ascunde într-o mănăstire de lângă Țarigrad. E din ce în ce mai melancolic. „Îi plăcea să-și desfășure suferința cu cruzime, spune autorul, și părea bolnav.“ Abatelui care-l vizitează în taină, i se plînge: „Am pe mine cămașa lui Nessus“. Atmosfera de suspiciune e la fel de mare și la Țarigrad, centrul de atunci al lumii în materie de uneltiri. Ca nici o ureche să nu prindă bunăoară vorbele de taină rostite de însuși Mehmet Sultan către solul Regelui Soare, un slujitor deschide o cișmea de marmură și susurul apei acoperă convorbirea. Dar nici în aceste condiții de bruiaj perfect, nu se pronunță nume și sînt preferate parabolele. Jucînd șah cu sultanul, abatele se dă bătut spre a-i cîștiga în schimb bunăvoința. Demersul în favoarea lui Ruset reușind, beizade pierce totuși dintr-o prostie, încercînd să răpească pe viitorul soț al Catrinei.

Ruset are deci neșansa în dragoste a mai tuturor personajelor sadoveniene, a lui Tudor Șoimaru, Ionuț Jder, Bogdan Soroceanu și alții. Ceea ce e comun romanelor istorice e un miez format dintr-o poveste nefericită de iubire. G. Călinescu a observat că eroului sadovenian îi lipsește „ținuta înalt virilă“, el melancolizîndu-se repede și eșuînd din această cauză. Femeile sînt, de obicei, superioare prin decizie și experiență. Catrina e mai tare decît Ruset, Ruxanda are asupra lui Soroceanu avantajul virstei, Magda Orheianu este femeia frivolă care uită numaidecît. Bărbatului îi este caracteristică o comportare pe care în nuvele am întîlnit-o la tinerele fete și anume pasionalitatea. Și Tudor Șoimaru și Ruset sînt orbiți de sentimentele lor. Înainte de a-și pierde capul la propriu, Ruset și-l pierduse la figurat. Mulți eroi (chiar și cei care se pot lăuda cu un trecut aventuros erotic) sînt fundamental monogami, iubind cu adevărat o singură dată. Scriitorul nu face propriu-zis analiza sentimentului erotic,

care se declanșează simplu și se urmează previzibil. Chiar și cochetăria femeii e previzibilă, deși nu și pentru bărbat care e, în multe cazuri la Sadoveanu, la vârsta inițierii (Bogdan, Ionuț). După această criză, vine, de obicei, experiența eroticii casnice. În *Frații Jderi*, Simion, care a cunoscut și el în prima tinerețe o decepție, când se îndrăgostește a doua oară, se însoară și face copii. Neîmplinirea sau tragicul în dragoste se datoresc unor împrejurări exterioare. În *Neamul Șoimăreștilor*, între Magda și Tudor stă vechea ură de clasă dintre boierul uzurpator și răzeș. În romanele următoare, lucrurile se prezintă ceva mai nuanțat și, în general, rareori nepotrivirea strict socială mai intervine ca factor de dezbinare. Sînt alte forțe în joc. Ruxanda e menită lui Timuș din rațiuni de politică externă. Nasta se sinucide fiind răpită de tătari. Nicoară, consacrat răzbunării sale, trebuie să-și reprime sentimentul față de Ilinca. În *Zodia Cancerului*, felul cum politica pătrunde în dragoste este cel mai semnificativ. Ruset și Catrina sînt despărțiți de țesătura de intrigi de la Curte, de politica lui Duca. Cei doi eroi sînt victimele politicii domnești: cu desăvîrșire inocentă fiind, desigur, numai fata. Politica își pune pecetea, în *Zodia Cancerului*, pe toate relațiile dintre oameni. Sentimentul e sacrificat interesului. Cel tare își impune voința celui slab. Ruset pierde nu fiindcă n-o iubește îndeajuns pe Catrina (nebuniile pe care le săvîrșește pentru ea arată contrariul), ci pentru că e un prost politician. O fiică de domnitor nu poate fi răpită cu forța, trebuie obținută prin șiretenie. De adversarul lui, pe care Duca îl voia ca ginere, Ruset trebuia de asemenea să încerce a scăpa prin diplomatie, nu scoțîndu-l noaptea din pat ca să-l împiedice a ajunge a doua zi la nuntă. Într-o lume în care zidurile au urechi și unde toți se știu supravegheați, în care înfloresc minciuna și trădarea și orice lucru se cumpără sau

se vinde, niciun sentiment, nici dragostea, nu poate rămâne neviciat. *Zodia Cancerului* este romanul unei iubiri tragice: dar, în aceeași măsură, al iubirii obligate să se prefacă spre a nu fi suprimată, al iubirii clandestine, pîndite la fiecare pas de pericole și care trebuie să se resemneze în cele din urmă în fața terorii și a morții.

De Sfînta Înălțare, hram al ctitoriei Neamțu, mulțimea strînsă în preajma zidurilor și în ogrăzile călugărilor așteaptă pe Ștefan Vodă. Nu se știe sigur dacă va veni, dar zvonul venirii umple de îngrijorare, oricum, sufletele simple ale poporenilor, pentru care Domnitorul este o apariție aproape supranaturală.

„Dacă bate clopotul și vine măria sa, cine știe ce are să se întîmple! Au să se iște puhoai, are să se reverse apa Moldovei, are să pornească iar vreun război! A rămas acasă, în sat, mîța închisă în chiler; găinile umblă slobode și n-are cine să le dea de mîncare. Cuminte și bine ar fi să înhame gospodarii caii pe loc și să pornească fiecare la locul său; dar mai întîi trebuie să se știe de ce-i vorba și numaidecît fiecare dintre cei care nu l-au văzut trebuie să vadă pe măria sa. Cu toate că numai un om viteaz poate cuteza să ridice ochii spre măria sa, iar cei nevrednici cată să-și plece pletele în țărîină, muierile tot or îndrăzni să fure cu coada ochiului, doar l-or zări. Să fie oare cumplit la vedere precum se spune? Are anume paloș cu care ceartă pe unii boieri, scurtîndu-i, după cîte se povestesc? Dacă și riga ungurilor, măria sa Matiaș-Crai a dat înapoi de la Baia, cînd s-a arătat asupră-i, călare pe cal alb, măria sa Ștefan Vodă — ce poate face un creștin de rînd?”

Se observă cum se nasc legendele. Sosirea domniei e apoi anunțată cu surle și trîmbițe. Mulțimea e ținută în loc de călăreți, ca să nu cadă în calea Voievodului. Alți călăreți închid potecile muntelui. Lefegii nemți străpung huditele și iau în primire drumul cel mare spre cetate. În sfîrșit, după aceste precauții, își face apariția cu un fast enorm alaiul domnesc:

„Căpitanul al treilea, cu aprod cu prapur, intră cu două sute de punți pe hudită; mișcînd domol caii, oștenii mării sale își lărgiră loc în medean. Atunci soborul ieși pe poarta cetățuiei, avînd pe prea sfințitul vlădică Iosif în frunte, în odăjdii. La dreapta și la stînga prea sfinției sale, pășea cîte un ierodiacon cu făclie. Al treilea diacon purta sfînta Evanghelie legată în argint, umblînd înaintea vlădicăi. După soborul cuviosilor monahi, urmau boieri ai ținutului și slujitori domnești. Clopotele porniră cu mare zvon cînd, în aceleași poieni, cu molizi și cireși înfloriți, se arată alaiul cel mare. Cei de pe ziduri și din turn cunoscură, în acea depărtare, numai calul alb al mării sale și numai fulgerarea gugiumanului său împodobit cu pietre de olmaz.”

Domnul însuși intră în scenă:

„Sunară trîmbiți ... Călăreții își struniră caii, scinteind din coifuri și platoșe. Măria sa privi o clipă împrurimile. Copiii de casă grăbiră să coboare ca să-i apuce friiele și scările. Cînd descălecă Domnul, într-o singură mișcare, călăreții puseră piciorul la pămînt. Alixăndrel-Voievod, feciorul bălan al Domniei, sări de-a dreptul din șa ... Trei boieri dintre cei mari, care însoțeau pe stăpîn ... își lăsară caii în mîna slujitorilor și grăbiră la trecătoarea pîriului. Cîntăreții soborului înce-

peau, cu glasuri destul de aspre, axion pentru slava mărici sale: cade-se să te fericim ..."

În acest ton festiv începe romanul *Frații Jderi*, epopeea sadoveniană a vârstei de aur. Diferența, nu numai de *Zodia Cancerului*, dar și de celelalte romane istorice se remarcă lesne. Fără ezitare, prozatorul anunță de la primele pagini lumea pe care o zugrăvește: trăind într-o „fericire mitică” (G. Călinescu), idilică, bucurându-se de roadele pământului și de stabilitate sub mîna unui voievod puternic ca un zeu. Drumurile sînt pașnice, negoțul, înfloritor, recoltele, mai bogate decît oricînd. Este o mare impresie de sănătate naturală și socială, oamenii se îmbracă și vorbesc cuviincios, în respectul legilor și credinței, devotați domnitorului și oricînd gata a se pleca la poruncile lui. Pe scurt, Moldova acestei vârste închipuie la Sadoveanu o mare și unită familie.

Dacă în centrul *Zodiei Cancerului* erau trei eroi singuri: Duca, Ruset și abatele de Marenne, aici este o familie, aceea a comisului Manole Păr-Negru, poreclit, ca și toți ai lui, Jder, din cauza unei pete de pe obrazul stîng. *Frații Jderi* este romanul familiei cu acest nume, înțeleasă ca nucleu al unei familii mai mari, care este însăși Moldova lui Ștefan. „Titlul ne indică acea pluralitate familială cu reminiscențe gentilice, proprie epopeii începuturilor — scrie Edgar Papu. În-suși numărul de cinci e al personajelor dintr-o bătrîină și celebră epopee și anume cei cinci frați Pandava din *Mahabharata* indiană. Iar solidaritatea familială implică existența aceluiasi organism colectiv ale cărui membre aflîndu-se investite cu funcțiuni diferențiate rămîn totuși indisolubil legate laolaltă.” Găsim ideea și (din nou) la Lukács: „Riguros vorbind, eroul epopeii nu e niciodată individul. De totdeauna s-a considerat drept un caracter esențial al epopeii faptul că obiectul ei nu

e un destin personal, ci acela al unei comunități. Pe bună dreptate, căci sistemul de valori desăvârșit și închis care definește universul epic creează un tot prea organic pentru ca, în sine, un singur element să fie în măsură să se izoleze păstrându-și totodată vigoarea, să se opună cu destulă măreție spre a se descoperi ca interioritate și a deveni personalitate. Atotputernicia eticii care face din fiecare suflet o realitate singulară și incomparabilă, rămîne încă străină acestei lumi. Cînd viața ca atare află în sine un sens immanent, numai categoriile organicului pot să determine caracterul operei: persoana și fizionomia individuală se nasc dintr-un echilibru în condiționarea reciprocă dintre parte și întreg, nu din reflecția polemică asupra ei însăși a personalității solitare și derutate."

Însă primul volum al trilogiei sadoveniene (deși familia se manifestă de la început ca personaj colectiv) este în fapt consacrat celui mai mic dintre fiii comisului, Ionuț (*Ūcenicia lui Ionuț*). Nu întîmplător, chiar în scena sosirii lui Ștefan la Neamț, Ionuț face cunoștință cu Alexandrel, coconul domnesc, și se leagă frați de cruce. Volumul va urmări peripețiile celor doi tineri și ruptura dintre ei, cînd se vor îndrăgosti de aceeași fată. Așadar, e vorba de întîia dragoste a unor adolescenți. Și Ionuț, și Alexandrel sînt încă prea tineri ca să aibă sentimentul familiei. Dragostea lor izbucnește furtunos și e ținută secretă. Ilisafra, mama lui Ionuț, bănuiește ceva, dar nu știe nimic precis. Nici frații mai mari, nici tatăl nu sînt puși în temă. Evoluția sentimentului e tipică, nu individuală. Chiar ocupîndu-se de indivizi, Sadoveanu ocolește romanul de analiză, scrie aici „poeumul iubirii juvenile“, cum zice bine G. Călinescu, iar în al doilea volum pe al „iubirii matrimoniale“. Eroul nu e individualizat, comportîndu-se după legile speciei. Ionuț și Alexandrel vor fi orbiți de pasiune de cum vor vedea pe Nasta. Fata (care e, ca

aproape toate eroinele sadoveniene, sălbatică și rușinoasă, dar plină de inițiativă în dragoste) îl preferă pe Ionuț și caută să evite pe Alexandrel. Un timp, Ionuț se află în cumpănă între prietenia jurată fratelui de cruce și instinct: ultimul se va dovedi mai tare, căci Jder este la o vîrstă la care pornirea egoistă acoperă simțămîntul solidarității. Inexperimentat, se pierde cu firea și trece prin focul întîii pasiuni. Nu doarme, nu mănîncă, nu vorbește. Se perpelește pe jar de dor sau de incertitudine. Totul rămîne, bineînțeles, la nivel general caracteristic. Nasta fiind răpită de tătari, Ionuț fuge disperat de acasă pe urmele ei, ajunge în Turcia, riscîndu-și viața. Nebunie, din nou, tipică. Acum se pune în mișcare familia. Aflînd de isprava copilului, comisul cere învoire de la Vodă să-și ia pe ceilalți fii și să plece după zănatic. Organismul familial e, deci, mai greoi și mișcarea implică oarecare birocrație. Numai la vîrsta lui Ionuț există deplină libertate în a-ți lua cîmpii din dragoste, încălcînd legea tribului. Cum Nasta s-a sinucis, toată expediția se dovedește însă zadarnică. Bolnav de decepție, Ionuț e adus înapoi și trece printr-o criză și mai mare decît aceea dinainte. Apoi se însănătoșește, primind totuși pedeapsă de la domn să stea la Cetatea Neamțului pînă ce îi va veni definitiv mîntea la cap. Semnificativ este că nu-l pedepsește comisul, ci domnitorul, tatăl cel mare, care vrea să-l pregătească spre a deveni un oștean adevărat, un fiu al țării.

Al doilea volum *Izvorul alb* relatează însurătoarea lui Simion Jder. Simion este Ionuț la altă vîrstă. A avut și el cîndva o experiență dureroasă, iubind o fată și disputîndu-și-o cu altul. Elementul de competiție este, cum se vede caracteristic pentru erotica juvenilă. Rămas neînsurat mulți ani după aceea, spre supărarea lui Ștefan Vodă însuși, Simion, bărbat matur, serios, se îndrăgostește de Marușca. Reacția e aceeași ca și

la Ionuț, în ciuda maturității, cu deosebirea că, Marușca fiind răpită și transportată în țara leșească, Simion nu mai aleargă de capul lui, ci așteaptă îngăduința domnească. A doua oară se pune în marș clanul Jderilor pentru recuperarea unei femei. Nicodim, călugărul, încalecă pe măgar, Cristea, Ionuț, Simion și comisul, pe cai, și pornesc să întâlnească dincolo de hotar pe Damian, negustorul, al cincilea frate. Marușca redobândită, Simion își întemeiază o familie și are în curînd un copil așezîndu-se deci la casa lui. Problemele și raporturile de familie devin esențiale în acest al doilea volum, fără a fi fost absente cu totul nici din primul. Autorul stăruie pe zeci de pagini asupra gospodăriei comisului, asupra obiceiurilor, calendarului, ocupațiilor zilnice, discuțiilor și petrecerilor. Comisul e un boier de al doilea ori de al treilea rang (ca și Lăzărel Griga din *Zodia Cancerului*), avînd în grijă grajdurile domnești și mai ales un cal alb, Catalan, în care poporul crede a sta norocul lui Vodă la război. Înfățișarea gospodăriei comisului seamănă cu a oricărei așezări răzășești mai cuprinse. Caracteristica acestor boieri sadovenieni este de a se situa ierarhic între razeșii devălmași (care apar bunăoară în *Neamul Șoimăreștilor*) și boierii cu dregătorii mari. Am notat înainte cîteva dintre contrazicerile acestei păături mijlocii care are, în ochii scriitorului, avantajul de a păstra intacte valorile morale ale țaranului liber, beneficiind totodată de privilegiile unei domnii luminate ca a lui Ștefan. Moldova mitică sadoveniană se bazează în primul rînd pe această mică nobilime de țară de dată mai recentă, pe care averea și dregătoriile n-au apucat s-o strice. Domnitorul îi protejează, îngrijindu-se de viața lor, silindu-i să se însoare (ca pe Simion) sau prezervîndu-i pentru slujbe viitoare (ca pe Ionuț), cununîndu-i, botezîndu-le copiii, intrîndu-le în casă ca oaspete, răsplătîndu-i cu danii. Această relație gentilică și acest

primar cult al personalității se observă însă întâi și întâi la nivelul familiei propriu-zise, care e doar o parte a întregului, dar și un model structural.

Viața zilnică a unei familii formează așadar conținutul principal al primelor două volume. Comisul, când își termină treburile și inspecțiile la grajduri, șade în jilț, primind raportul slujitorilor în fiecare clipă. Comisoaia își zăngăne cheile de colo-colo, apoi se instalează în fundul divanului, oftând și gemând ca o femeie trudită. E lesne de remarcat că stăpînul și stăpîna casei, deși au servitori și roabe, nu stau degeaba, muncind din greu. Calendarul ocupațiilor e stabil. În puținul timp liber, comisoaia vorbește și comisul ascultă. Ea are mereu ceva de povestit sau de reclamat, de obicei în legătură cu copiii care, în loc să-i semene dumneai, îi seamănă dumnealui, adică, băieți fiind, nu-și găsesc rostul pe lângă casă, plecînd mereu care încotro. Aceste convorbiri sînt pline de umor, totdeauna aceleași. Cînd îi încap pe mîna copiii, Ilisaftea îi îndoapă cu plăcinte, îi ceartă, se tînguiește, îi pune să dea raportul de fiecare escapadă. Cu nurorile sînt alte probleme. Candachia, nevasta lui Cristea, femeie frumoasă și ambițioasă, stîrnește limba ascuțită a comisoaiei care simte instinctiv că generația tînără tinde să-și schimbe, odată cu rangul, și obiceiurile. Candachia nu muncește, se gătește în schimb tot timpul, se plimbă și petrece. Ea nu mai are aerul de gospodină chinuită al Ilisaftei, ci de cucoană bogată. („Așa, uitîndu-mă la unii și la alții — spune cu subînțeles Ilisaftea — văd că lui Cristea al meu și jupînesei sale Candachia le merg toate ușor și îmbelșugat.“) Cînd sosesc oaspeți, comisoaia are grijă să-i primească bine, Candachia preferă să strălucească ea însăși. Această rutină de zi cu zi e tulburată periodic de mari evenimente, previzibile, dealtfel, căci există un calendar nu numai pentru existența tribului familial, ci și pentru aceea a societății

întregi. Hoți plătiți vor să fure pe Catalan, calul minune. Cîte un fiu pleacă de acasă. O noră naște. La timpul potrivit, copilul e urcat în sanie și dus domnitorului pentru botez. Domnitorul însuși vine din cînd în cînd să-și vadă caii și trebuie primit cum se cade de nevasta mai marelui peste grajduri. Ospeția are protocolul ei, cum se știe. Domnitorului îi plac anume pești și anume vînat? Le va avea necondiționat. Ionuț se duce să împuște prepelițe, care urmează să fie învelite în slănină afumată și fripte în țigla la jeratic de fag. „În vremea asta, jupîneasă Ilisafta găsise o clipă de răgaz ca să-și desfacă de pe dumneaei o parte din straietele de deasupra, ca să se așeze pe un scăunel, în iatac, în fața oglinzii și să se lase în mîna nanei Chira, cămărășita dumisale și țiganca dumisale de taină.” Cînd se anunță că, grăbit, Vodă se duce numai sus la herghelii, Ilisafta se simte jignită și dezamăgită: „Apoi eu îl așteptam pe mărița sa cu mîncarea aceea de clapon din care mărița sa a mai mîncat, plăcîndu-i foarte mult, încît și-a lins și degetele.” Se observă îndată nuanța de familiaritate, care nu e o afectare, chiar dacă intră în joc oarecare ironie: comisoaia gîndește relațiile lor cu Vodă în termeni familiari. În esență, așa și sînt. Cînd dă cu ochii de Simion, Vodă îl ia la rost: „Ești domniă ta bun să-mi spui pe cine ți-ai ales? Am poruncit să te găsesc înșurat.” Acesta își permite o glumă: „Mărița ta, răspunse Simion punînd genunchiul în pămînt, cu greutate fac ceea ce ai poruncit mărița ta numai două tagme de oameni ... Își găsesc cu greu soție acei care sînt rînduiți de Dumnezeu să fie stăpînitori noroadelor. Domnul își încreți fruntea. Era demult văduv. Încă nu-și hotărîse Doamnă. Tagma cealaltă (continuă Simion) e cu mult mai umilită. Din tagma asta sînt mișei ca mine, cărora le-a fost înjunghetă inima în tinereță și acuma urăsc partea femeiască.” Domnul se bucură de răspuns și bate pe umăr pe Si-

mion cu prietenie. Se arată și Cristea care ține un mic discurs. „A moștenit limbă dulce de la jupîneasa Ilisaftea“, constată Vodă care cunoaște pe toată lumea. În această atmosferă se desfășoară întreaga scenă.

În volumul al treilea, (*Oamenii Măriei Sale*) după dragostea tinerească și cea matrimonială, vine la rînd dragostea de țară. În viziunea lui Sadoveanu, în care țara e o mare familie, aceste trei sentimente nu se exclud, fiind din aceeași speță. Fiii își părăsesc familia cea mică spre a o sluji pe cea mare. Întîiul capitol relatează tocmai această tranziție, care provoacă supărarea Ilisaftei. Ea rămîne femeie și mamă, speriată de preparativele de război:

„— Doamne comise, stau și mă-ntreb cîteodată: ce-o fi făcînd mării sale trebuință atîta război și atîta tabără?

— Îi face trebuință căci așa-i pofta mării sale. Cei care știu, să tacă; cei care nu pricep, să nu s-amestece.

— Așa spui dumneata, comise?

— Așa spun.

— Îți trebuie domniei tale război?

— Dacă-i trebuie domniei sale, îmi trebuie și mie; de ce să nu-mi trebuiască?“

În primul plan (cu toată gluma ascunsă în conversație trece totuși cealaltă familie. Ionuț, vindecat și maturizat, a și primit învoire să meargă în tabără. E, acum, un oștean priceput și viteaz. Domnitorul îl trimite cu o grea misiune la turci, de care nu știe nimeni în afara arhimandritului Amfilohie Șendrea, protectorul tînărului și sfetnic domnesc. Familia nu e informată. Cu această ocazie aflăm că Ionuț e nepot al arhimandritului. Simbolic lucrul trebuie interpretat ca o dovadă a desfacerii lui definitive de familia naturală. Domnitorul strînge armată de răzeși, oameni ai

pământului. De aici și titlul volumului: *Oamenii Măriei Sale*. Signor Guido Solari scrie la Veneția despre acești oșteni următoarea epistolă de explicație: „Am socotit că ar putea interesa pe înălțimea voastră unele împrejurări de la această curte care mi s-au înfățișat într-o lumină deosebită. Între cele văzute de mine, m-au interesat mai ales trupele de nobilime mică rurală a țării, cărora aici le se spune răzăși. Întîia oară i-am văzut pe răzăși la Roman; și un prietin al meu de aici, bărbat în vîrstă și instruit la noi la Veneția, ne-a informat că acele contingente remarcabile prin înfățișare și ținuta lor servesc pe Voievod fără simbrerie. Sînt oamenii măriei sale, spune acest prietin...” În război, mor Manole și Simion. Cineva duce vestea comisoaiei care începe să țipe cu durere și demnitate ca o autentică țărăncă: „Nană Chiră! nană Chiră! a prins dumneaei a striga. Nană Chiră, vină repede aici, ca să afli că s-au prăpădit doi dintre iubiții noștri. S-a prăpădit soțul nostru și fiul nostru cel mai mare.” Iar Nicodim, călugărul, cărturar, scrie în ceaslov la Neamț întîmplările în care destinul familiei Jder și destinul Moldovei se împletesc atît de strîns: „Anul de la Hristos 1475, iar de a facerea lumii 6983, în ziuă de marți, patru zile după fînta Bobotează, fost-a mare război cu turcii la Vaslui și i-a biruit luminăția sa Ștefan Vodă pe păgîni. Pierit-au în acest război părintele nostru după trup comisul Manole Păr-Negru și fratele nostru după trup Simion și alți mulți, Dumnezeu să-i miluiască întru iertarea sa. Iar mai înainte de aceasta, s-a fost întors mezinul nostru comisul Onu de la Sfîntu Munte și de la Brăila, cu barbă, de nu l-a mai cunoscut nimeni; ș-a zîmbit măria sa cînd l-a văzut și l-a cunoscut...” Romanul se încheie pe tonul pe care a început: vîrsta mitică e și o

vîrstă eroică, în care oamenii își dau bucuroși viața pentru pămîntul și țara lor. În Moldova glorioasă a lui Ștefan nu e loc pentru lacrimi. În plin război mondial, în 1943, Sadoveanu imagina în *Frații Jderi* această utopie, impresionantă în naivitatea ei și plină de farmec, ca un poem festiv al vîrstei de aur a lumii.

## UTOPIA CĂRȚII

Chiar în anul apariției *Crengii de aur*, Sadoveanu scrie într-un articol intitulat, *Ochiul care râde*: „Socotind limba ca un factor important în comunicare, am totuși încredințarea că trebuie să ne căutăm pe noi înșine mai în adânc și mai în trecut, când cîntecele și legendele traduceau cu alte vocabule același sentiment. Pot spune că neamul nostru se trage de la Roma, dar mai cu seamă de la Carpați.” La începutul cărții sale, aceleași cuvinte sînt puse în gura profesorului Stamatin, care crede nu numai în existența unei civilizații daco-getice anterioare aceleia romane și nutrită direct din surse egiptene și babiloniene, dar chiar în perpetuarea ei pînă într-o epocă recentă. „Bătrînul — spune de exemplu Stamatin despre magul care i s-ar fi arătat în peștera din Muntele ascuns — mi-a deschis înțelegerea eresurilor, a datinelor, a descîntecelor, a vieții intime a poporului nostru, așa de deosebită de civilizația orășenească. Acest neam trăiește încă în trecut; toți copiii lui care intră la universitate sar veacurile, desfăcîndu-se de ele, dezrădăcinîndu-se și murind... Duhul magului e o realitate vie nu numai în civilizația preistorică a pămîntenilor noștri. Îl găsiți și-n lumea dumneavoastră modernă... Calendarul lumii nouă a rămas al astrologului și al magului de altă dată.” Și Stamatin

urmează cu descifrarea calendarului uitat. Regăsim în acesta multe lucruri din știința, meteorologia, obiceiurile și religia țăranilor sadovenieni din celelalte romane. Civilizația daco-getică este matricea spirituală a civilizației țărănești din *Frații Jderi* sau *Nicoară Potcoavă*. Ne aflăm, în *Creanga de aur*, la rădăcină. Influența ideilor lui V. Pârvan și L. Blaga nu e, desigur, de ignorat în constituirea acestei „utopii dacice“, cum a numit-o Paul Georgescu, izvorită, ca și utopia democrației țărănești, din aceeași „oroare de capitalism“, de existența modernă a mașinilor. Sadoveanu zugrăvește în primele capitole o vîrstă de aur mai veche decît aceea din romanele istorice. Muntele magului e o lume în care oameni, animale și plante trăiesc într-o unitate sacră de început de fire. Lipsa de sfială a fapturilor domnului și frumusețea calmă a peisajului formează attributele unui suav paradis natural:

„Monahii cei tineri suiau deci cătră peșteră ... În acele ponoare și poieni în care de veacuri domnea liniștea, sălbăticiunile codrului n-aveau nici o sfială. Veverițele îi urmăreau și-i priveau cu mirare sărind din clomb în clomb. Căprioarele își ridicau cătră ei boturile negre de deasupra smocurilor de păiuș, din unghiuri depărtate. Pînă acolo, pe sub cetini, era întuneric. Acolo, la ele, era lumină. Ierunci se cumpăneau pe crengi mlădioase. Ciocănituri mari dădeau semnale cătră locurile de sus, duruind cu clonțul în trunchiuri scorburoase, ca și cum ar fi primit anume porunci pentru asta, apoi numărau pe cei nouă monahi și ciocăneau iar, în duruiri scurte, de nouă ori. Hulubii sălbatici rîdeau fantastic, bucurați de lumină nouă sau mirați de arătări străine în domnia acelei liniști.“

Acest paradis pe cale de dispariție se compune din trei cercuri concentrice. În miezul lui este peștera ma-

gului unde nu au acces decît foarte puțini: aici sînt templul și altarul. Cercul următor este al Muntelui ascuns, pe care-l urcă monahii, și care, cale de trei zile, este interzis muritorilor de rînd. Semne pe copaci și pe pietre indică granița teritoriului sacru. În cercul din afară stau „noroadele de la cîmpie“, locuitorii acestei neverosimile Dacii din secolul VIII e.n., creștinați în mare măsură, dar păstrînd încă multe din îndatoririle față de vechea credință. Acestora magul li se arată doar în zilele de mare sărbătoare și ei se bucură și uită repede învățăturile sfîntului personaj. Căci se închină unor zei noi și au preoți noi. Tocmai pentru a descoperi ce a schimbat în viața oamenilor creștinismul îl trimite magul pe Kesarion Breb la Bizanț („Aș dori să aflu dacă popoarele lor sînt mai fericite și dacă preoții legii nouă au sporit c-un dram înțelepciunea.“) Kesarion Breb se întoarce după șaisprezece ani (din care șapte petrecuți în Egipt) și răspunsul lui este următorul:

„După cum mi-a fost porunca, am cercetat rînd pe rînd toate locurile cetății, de la palat pînă la colibe. La acestea din urmă numai am cunoscut lacrimile fără nici un amestec de răutate. Căci acolo unde s-au adunat bunurile și puterea, stau stăpîni demonii lăcomiei, ai zavistiei, ai minciunii. Acolo oamenii se pleacă legii Împăratului și legii lui Dumnezeu — însă cu viclenie, alcătuindu-și dobîndă numai pentru pofte și patimi. Vorbele dulci și zîmbetele au în ele otravă. Pe meșteșugari și pe plugari îi istovește camăta; pe robi harapnicul; pe neguțători visteria și mita. Flămînzii și calicii împărăției s-au adunat aici cerșind pe toate căile cetății, răcnind la Hipodrom, pîndind noaptea palatele, așteptînd căderea domnilor. Palatul autocratului este subt sabia străjerilor; aceștia stau la pîndă, rîvnind comorile. M-am îndreptat spre cuvioșii monahi din

sfintele mănăstiri, nădăjduind să găsec la ei altă lege. Am cunoscut și într-înșii cerșetorii vieții și zaravii rugăciunilor. Am socotit pe cei buni, ostenindu-mă a-i cerceta și la răsărit și la asfințit. De la unu — numărul lor nu l-am mai putut crește.“

Nici vorbă că filosofia Huronului, cum a fost numit Kesarion Breb, este filosofia lui Sadoveanu însuși și observăm că ea este profund sceptică: nu numai că noua religie nu ar fi adus nici o schimbare esențială, dar o schimbare esențială nici nu ar fi cu putință să se producă. Ceea ce se schimbă sînt doar aparențele. Temelia lumii rămîne mereu aceeași. Fiecare epocă repetă în alte forme epocile anterioare. Filosofia aceasta a exprimat-o și Eminescu în versul: „alte măști, aceeași piesă“. Scepticismul sadovenian e de două feluri: legat, pe de o parte, de fatalismul lui de sorginte orientală, legat, pe de alta, de o viziune imobilistă, în care singurul lucru ce se poate întîmpla este repetarea în chipuri noi a unei aceleiași esențe. Totul e scris dinainte: viața și moartea împăraților, bunătatea lui Filaret și nefericirea Marici din Amnia, revolta și căderea unui Alexie Moscles, speranța sau dezamăgirea blîndului episcop de la Sakkoudion. Totul e aparență și iluzie în această lume, nimic nu e cu adevărat real în afara spiritului. Kesarion Breb știa, dealtfel, toate acestea înainte chiar de a pleca. El se întoarce spre a se zăvori definitiv în peștera sacră din Muntele ascuns, ca al treizeci și treilea și cel din urmă Decheneu.

*Creanga de aur* este și cartea inițierii lui Kesarion Breb, trimis de părintele lui spiritual în lume, precum Alioșa Karamazov de starețul Zosima. Sînt, de fapt, trei inițieri oarecum deosebite: în filosofia Egiptului, în politica Bizanțului și în iubire. Cei șapte ani petrecuți la Memfis nu sînt relațați în carte. Ei reprezintă latura teoretică a inițierii: învățarea esențelor, a legii ascunse

În lucruri, a Cărtii. Magul îi ceruse însă ucenicului său să petreacă următorii ani în Bizanț, ca să aplice la realitate ceea ce a învățat, verificându-și în practică înțelepciunea. În fond: ca să pună față-n față Cartea și Viața. Kesarion Breb călătorește, privește, stă de vorbă cu oamenii, le citește pe chip firea și gândurile, dezleagă șaradele sofistilor, uimind pe toți cu sagacitatea spiritului. Este un adevărat filosof care descifrează neconținut esența ascunsă în aparențe, legea generală pe care o revelă împrejurările particulare. Stabilind relația abstractă, Breb vede tiparul necesar acolo unde ochii celorlalți văd doar întimplarea și accidentul; pătrunde cauza, unde ceilalți constată doar efectul. Dar pentru ca inițierea lui Breb să fie deplină el nu poate rămîne un simplu spectator al spectacolului lumii: trebuie să participe la el. Asumîndu-și rolul aducerii Mariei de la Amnia la Augusteon, el trece proba cea mai dificilă. Pe bună dreptate s-a observat aici motivul Cenușăresei căreia i se potrivește condurul împărătesc: mesagerul se îndrăgostește de Cenușărcasă. Iubirea e, pentru Kesarion Breb, cea mai dureroasă treaptă a inițierii. De patru ori o întâlnește pe Maria. Să numim întîia întîlnire: vestirea. Vestirea fetei sărace ce va deveni împărăteasă și vestirea dragostei lui Kesarion Breb. Încercarea pantofului e o scenă de mare finețe:

„Îl dădu copilei. Aceasta își lepădă papucul de piele groasă și-și vîră în condur piciorușul, mișcîndu-și degetele, care păreau a avea o bucurie a lor proprie. Privind stîrcul cînd dintr-o parte, cînd din alta, copila zîmbea. Își ridică privirile, ațintindu-le asupra străinului și-și păstră zîmbetul pînă ce înfloriră și ochii aceia înghețați de care se sfiise în prima clipă.

Violența unei copile e de multe ori mai primejdioasă și mai înveninată decît a unei curtezane, cugeta egip-

teanul; și inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veșnicie și nemurire.

— Copilă, grăi el cu blîndețe, păstrează acest condur, pînă vei primi părechea lui.“

A doua și a treia întîlnire sînt ale cumpenei. Breb însoțește pe sfetnicul Stavrichie la Augusteon cînd, dintre fetele venite de pretutindeni, trebuie să se aleagă mireasa tînărului împărat. Văzîndu-l pe Breb, sfioasa Maria are o tresărire de la locul ei: „Ridicîndu-și genele umede, Maria cunoscă dintr-o dată pe prietînul ei egipteanul și tresări înălțîndu-se din locul ei. Atunci Stavrichie și boierii și episcopii se opriră, văzînd asupra ei strălucirea dumnezeiască a asfințitului.“ Kesarion joacă în această împrejurare rolul călăuzitorului:

„Stavrichie păși cătră fecioară. Se opri la trei pași înaintea ei, privind-o cu luare-aminte. Egipteanul trecu înainte și Maria întinse spre brațul lui mîna, căutînd un sprijin. Astfel, Kesarion o aduse la marele slujitor împărătesc și ea își înclină fruntea, simțîndu-se prea rușinată de atîția ochi care o aținteau.“

Ultima întîlnire este și cea mai frumoasă din toate și înscamnă renunțarea:

„Tînăra împărăteasă întinse dreapta. Cutremurîndu-se deodată de spaimă, își plecă obrazul, sărutînd degetele care i-o cuprindeau. Străinul o domoli, apăsîndu-și palma stîngă pe fruntea ei.

— Mărită stăpînă, vorbi el cu voce moale, nefericirea nu ți-a adus-o purtarea Împăratului, ci iubirea mea.

— E adevărat? țipă înăbușit Maria.

— E adevărat.

Ea îl cuprinse strîns, plîngînd.

— E adevărat, îi zise el iar cu blindețe. Însă drumurile noastre în această lume trebuie să se desfășoare aici. O împărăteasă, cînd își pierde soțul așa cum s-a întîmplat cu mărița ta, pune vâl negru și se duce la insula Principilor. Viața măriței tale nu poate avea rînduiala obișnuită a oamenilor celorlalți. Asemeni asupra mea stă o putere care nu-mi îngăduie să rup legămintele ce-am făcut.

Împărățița se retrase, ridicîndu-și brațele la frunte.

— Vai mie, suspină ea. E adevărat deci că ai stat în templele egiptenilor?

— Într-adevăr, acolo am cunoscut lumina. Aflarea acestui lucru, mărită Doamnă, nu trebuie să-ți aducă mîhnire. Iată, ne vom despărți. Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp.

Împărățița veni și-și plecă fruntea pe umărul egipteanului.

În povestirea lui Sadoveanu este și o altă idee și anume aceea că înțelepciunea, oricît de solid ar fi întemeiată pe blindețe și generozitate, nu e scutită uneori de a face rău. Breb este răspunzător de nefericirea Mariei: el o vestește și o călăuzește spre viața ei mizerabilă. Marea cunoaștere a legilor lumii nu-l poate împiedica pe Breb de a aduce răul asupra celei mai inocente făpturi din cîte a întîlnit. Înțelepciunea se află în această împrejurare în slujba diavolului, cum se întîmplă și cu iubirea de oameni a lui Alioșa Karamazov. Ne putem întreba, desigur, de ce trebuie să fie sacrificată nevinovata Maria? Numai pentru ca Breb să se purifice, prin suferință, de cele lumești? Ea n-ar fi în acest caz decît instrumentul destinului nemilos. Dar oare Breb, venind spre ea, știe toate acestea? Ar trebui să știe, dacă este cu adevărat înțelept: dar nu poate totuși

evita încercarea, căci reprezintă punctul cel mai de sus al inițierii lui. Înțelepciunea contemplativă a filosofului nu se clădește pe ignorarea lumii ori pe lipsa sentimentelor, ci, din contra, pe cunoaștere nemijlocită, pe trăire. Există totdeauna o cruzime a inițierii. Asceza lui Breb este rezultatul experimentării vieții, nu o conștiință abstractă a efemerității ei. Într-asta stă și diferența dintre el și Natanail, eroul *Demonului tinereții*. Natanail se sperie de suferință și se călugărește; Breb iese în întâmpinarea suferinței. Și, mai ales, dacă Natanail nu este decât victima circumstanțelor, Breb își provoacă el însuși destinul. Natanail e obișnuitul inadaptabil, Breb e filosoful existenței. Și la unul și la altul apare însă — fapt foarte semnificativ — opoziția dintre viață și spirit. La Natanail ar fi vorba doar de refugiu fricos în spirit. Breb este un om al spiritului care înfruntă viața spre a-și găsi abia apoi liniștea sufletului. În Sadoveanu însuși este un amestec de amândoi: literatura lui ce se retrage din fața prezentului ca să-și inventeze o mitologie este deopotrivă expresia unui suflet sperios de civilizație, simplu și natural, ca a lui Natanail, și a unui complex, care tinde spre împăcarea prin contemplație, ca al lui Kesarion Breb. Lumea și Cartea stau mereu față-n față; iar raportul lor constituie preocuparea cea mai profundă a ultimelor opere sadoveniene. Cartea frumoasă triumfă asupra unei Lumi urâte. Universul imaginar al literaturii este peștera sacră în care scriitorul se închide, ca și Breb, ultim Decheneu a unei arte senine și înălțătoare moral. E vorba deci de o utopie a cărții. Dar și de o obsesie a ei: căci o temă a literaturii străbate și *Creanga de aur*, scriere parabolică, pe o latură, și *Ostrovul luptelor* unde viața imită literatura, luând-o ca model, și, în sfârșit, *Divanul persian*, care e metafora însăși a literaturii. Consecința acestei preocupări este „livrescul” și el marchează în

evoluția artei lui Sadoveanu o „ruptură” între operele tinereții și acelea ale maturității.

*Creanga de aur*, „povestire filosofică”, „scrisoare persană”, cum a fost numită, e o metaforă pentru o anume lume, nicidecum imaginea ei directă. Romanul istoric e absorbit de structura parabolei. Limbajul e parabolic. Esențialul îl găsim în natura specială a acestui tip de literatură. Foarte sumar privind chestiunea, voi spune că, scriind despre Bizanț, Sadoveanu scrie de fapt despre civilizația burgheză modernă și despre fascism. Parabola în literatură este apelul la un semn în care obiectul propriu-zis e, totodată, absent și prezent: absent, fiindcă nu e niciodată numit direct, prezent, fiindcă semnul ne trimite de fapt permanent la el. Europa în pragul fascismului și al războiului are, pentru Sadoveanu, unele asemănări cu Bizanțul secolului VIII: o lume încă strălucitoare și sănătoasă în aparență, roasă pe dinăuntru de boli mortale. Alienarea, violența relațiilor sociale, ticăloșia politicii, corupția moravurilor din lumea în care scriitorul trăiește sînt transportate în imperiul Irinei și al lui Constantin. Sentimentul unui cataclism iminent stăpînește pe scriitor, încît metafora lui e în multe privințe premonitoare. Fascismul ori războiul mondial erau doar în aer: în Bizanțul descris în carte ele sînt, schimbînd ce-i de schimbat, reale. Bizanțul lui e o cetate a crimei, a delațiunii și a atrocităților de tot felul. Pe străzi, lîngă palate strălucitoare, se răsfață mizeria cea mai groaznică. Călugări intoleranți bat cu ciomegele și ucid pe eretici („Fratele prigonește pe frate în numele lui Dumnezeu, însă în interesul patimilor lui...”), fiind la rîndul lor tăiați cu sabia de slujitorii împăraților iconoclaști. Cerșetorii sînt spioni plătiți, în Augusteon pereții au ochi și urechi. În acest univers de perfidie și ură se mișcă Kesarion Breb. Sfetnicul Stavrichie are pe obraz „semnul vulpii”, Irina, apărătoarea religiei, e o vicleană politiciană iar fiul ei, Constantin, viitorul Împărat, are

în sînge demența Isaurienilor. În preajma lor stau pururi mușii și călăul cu capul ras. Totul se află în aceste imagini: umilința robilor, și bestialitatea stăpînilor, călăii, intoleranța, fanatismul și cinismul. China în preajma revoluției din *Les Conquérants* sau din *La Condition humaine* nu e mai groaznică decît acest Bizanț de la sfîrșitul primului mileniu al erei creștine. Universul concentraționar pe care Camus, în 1940, îl închipuie în Oranul antebelic, Sadoveanu îl zugrăvește, cu șapte ani mai devreme, în capitala lui Constantin Isaurianul, care e o mare închisoare:

„Marele Papias are sub mîna lui străjerii cetății care se văd și iscoadele care nu se văd, și cerșetorii orbi care au ochi, și surzii care aud, și călugării care umblă neconținut în preajma hipodromului și în bazaruri. Îndată ce-și adună veștile, se înfățișează în ceasul întîi al dimineții la stăpînul lor Stavrichie și-i arată toate. Între străjile Palatului sfînt se află de asemenea oameni care privesc și ascultă cu luare aminte; și aceștia au ceasul lor cînd își leapădă știrile. Tot așa în încăperile dinlăuntru pereții au urechi și ochi... În uliți lăturalnice fumegau leșuri și gunoaie; subț șandramale se coceau leprele; slujitorii marelui Papias mînau cu boldurile sulitelor oameni sărmani spre închisori; cuvioși monahi umblau să descopere eretici și binevoiau a-i bate cu toiagele în cap, rostogolindu-i la marginea medeanurilor, pentru credința cea adevărată, în numele lui Iisus, domnul miliei...”

Însă aceste similitudini nu sînt pentru oricine evidente și mulți pot citi *Creanga de aur* ca pe un basm.

Modalitatea artistică din *Creanga de aur* și din alte opere tîrzii ale lui Sadoveanu, indică o despărțire de caracterul prozei sub semnul cărcia scriitorul a debutat. Și dacă există o continuitate (adesea relevată), e bine

să încercăm a vedea și în ce constă discontinuitatea. Cel puțin trei lucruri se cuvin notate: reluarea unor motive (teme, situații, personaje, locuri etc.) din primele narațiuni; rescrierea integrală a câtorva cărți; inspirația din carte. În toate trei cazurile e vorba de o detașare de spiritul literaturii din prima epocă; și de apariția treptată a unui alt spirit. Formula livrescă a acestor opere este, întreagă, în acest nou spirit. O profesie de credință indirectă găsim chiar în *Creanga de aur* în cuvintele lui Stamatin: „Acest mag practica, în epoca regilor daci, după o rânduială antică de la Memfis, grafia sacră a cunoașterilor spirituale. Hieroglifile, cum știți, cuprindeau un principiu de înțelegere universală a noțiunilor, înfrățind pe inițiați într-o limbă mută. Alfabetul dumneavoastră de astăzi, ca și limba vulgară, stă mai mult în slujba instinctelor“. Alfabetul corespunzând literaturii de la început, hieroglifile formează limbajul aceleia livești. Prozatorul prefera limba nobilă a unei tradiții cărturărești; oralității populare, o cultură scrisă. Originea livrescului trebuie pusă în legătură cu această Utopie a Cărții. Dar nu e pur și simplu vorba de o cultură scrisă, ci de o cultură a scrisului. O anume conștiință artistică se naște din căutările prozatorului, un stil care nu mai este acela nemijlocit al vieții, dar în care viața re apare ca icoana lumii în semnele filosofilor. O traumă încă neanalizată separă pe Sadoveanu tânăr, vișind o epopee naturalistă a satului, de Sadoveanu bătrîn, devenit un poet și un filosof. Ca la Natanail sau Breb se produce la el retragere din lume în contemplație. Bănuim că autorul are sufletul eroilor săi, timiditatea lor sfioasă sau înțeleaptă dorința lor de a găsi împăcare. El e un ultragiatic, un utopist, un om al naturii, și contemplația este refuzul lui de a accepta o lume ce se degradează. Este aproape și de Natanail și de Breb, al cărui fatalism sceptic e rezultatul unei triple confruntări cu lumea, nu o simplă evaziune fricoasă. E de ajuns

să-i privim portretele spre a-i descoperi mîndria solitară și solemnă: tînăr, vîrstnic, acasă, în pădure printre sălbăticiuni, pe drum, în căruță, în barcă, cu bastonul, cu undița sau cu pușca, șezînd în fotoliu sau pe trunchiuri de copac, călcînd pe covoare sau pe poteci desfundate, orășean sau țăran, îmbrăcat elegant, cu marea lavalieră sub guler și cu pălăria imensă ca o farfurie zburătoare deasupra creștetului, cu cojocul pe umeri și pantaloni bufanți vîrîți în bocanci ghintuiți, el pare mereu singur chiar cînd e însoțit, cufundat într-o muțenie de sfînx. Izbitoare e puterea lui de abstragere din tot ce-l înconjoară, natură sau om. Ochii albi și obrazul încremenit nu comunică nici o participare, nici o emoție. Omul trebuie să fi avut ceva din placiditatea misterioasă a fenomenelor naturale, tăcerea fiind semnul trăirii în alt tărîm, nu interior-psihologic, ci imaginar. Sadoveanu nu ne face impresia gînditorului interiorizat, ci a celui care visează cu ochii deschiși la o lume numai de el văzută. Privirea îi e fixă, absentă. Uneori borurile pălăriei pun pe ochi un vâl întunecat. Obrazul uriaș pare rotunjit dintr-o piatră moale și grea, ce trage în jos colțurile ochilor, ale nasului și ale gurii, în cute adînci, închipuind o mască de o inexplicabilă mîhnire. Figura de divinitate enigmatică a lui Sadoveanu e a unui Budha autohton.

O „povestire filosofică” este și *Ostrovul lupilor*, scrisă în plin război mondial, parabolă despre spiritul ce luptă contra oprimării. Mehmet Caimacam ne oferă el însuși cheia în scurta povestire despre Nastratin Hogea și despre fabulele lui, cînd explică de ce porecla de Nastratin pe care i-o dăduseră oamenii are, pentru el, un tîlc profund:

„Pentru porecla asta eu nu mă supăr ... Hogea al nostru Nastratin nu era nici cabaz, nici catîr încăpă-

ținăt, dom' Panaite, ci un înțelept mai mare decît toți înțelepții. Oamenii mei nu cutează să-mi spuie în față acest nume, pentru că ei nu au pătrundere a pildelor lui Hoge. Ei rîd de poveștile lui Hoge, pe care le spun, sara, la foc, însă Hoge nu rîdea. De cînd a murit Nasredin al nostru au trecut cinci sute de ani, dar Nasredin e viu și cînd fac ei haz și cînd sînt eu mîhnit. De multe ori, beiule, m-am gîndit la asta, că oamenii rîd cînd nu se cuvine. Așa, Hoge, pe cînd era în lumea asta, pe vremea lui Timur cel Șchiop-Sultan, a aflat de toate războaiele, și asupririle, și pojarurile, și tăierile celui viteaz și s-a înspăimîntat. Cînd s-a vestit că Iblis vine și asupra cetății Ienișeir ca s-o radă de pe pămînt și să spele locul cu sînge, Hoge s-a sculat și s-a închinat către Alah, cerîndu-i milă și cugetînd vreme îndelungată. După ce s-a rugat și a cugetat, Hoge s-a hotărît să iasă el singur înaintea lui Timur cel Șchiop-Sultan. Și după ce a poțtit pe viziri și pașale să-i dea drumul la ceasul potrivit înaintea Sultanului, s-a înfățișat, a bătut metanie, i-a sărutat poala straiului și i-a vorbit așa: O, tu prea puternice, mai mare decît toți puternicii, prea milostive Timur, întoarce-ți spre mine o ureche și ascultă puține cuvinte. Nemernicii din tîrgul unde trăiesc eu, care se cheamă Ienișeir, nu au săvîrșit nici o răutate împotriva mării tale și a oștilor mării-tale; sînt drept credincioși ai lui Alah; pun la picioarele slavei tale tot ce au; fiind drepți și nevinovați, te roagă să-i ierți. Atuncea Timur cel Șchiop-Sultan a ris și a iertat pe drept-credincioșii de la Ienișeir, fără să înțeleagă mîhnirea lui Hoge."

Cuvîntul contra sabiei: aceasta e morala pe care noul Nastratin o scoate din fapta celui alt Nastratin, cu care se identifică în mîhnire înțeleaptă. Totodată, cuvîntul nu doar rezistă sabiei, dar învață pe om să

trăiască. *Ostrovul lupilor* e cartea educației prin cuvânt. Omul, crede Sadoveanu, poate fi salvat de vitegia istoriei prin carte, învățând din ea, lăsându-se condus de ea pe marea agitată a tuturor timpurilor. Este vorba, din nou, aici de o utopie a cărții: viața trebuie să ia cartea drept model.

Subiectul, pe scurt, al *Ostrovului lupilor*, scriere încă puțin cunoscută, ar fi acesta. Ali, fiul lui Iusuf și al lui Eitun, nu suportă pedagogia cam arbitrară a tatălui și fuge de acasă, făcându-se pentru un timp cioban. Venindu-i ideea de a valorifica pe cont propriu blana câtorva oi, e prins de tovarășii săi și alungat. Întors de nevoie acasă, Eitun îl trimite la oraș ca să vândă legumele și ouăle din producția micii lor gospodării de la Karanasuf, dar Ali înjumătățește marfa așa încît, data următoare, biata femeie merge ea la oraș, lăsându-și fiul să privegheze casa. Însă Ali, care auzise de la un hogaș, între alte istorisiri minunate, și pe aceea a lui Aladdin, caută cu tot dinadinsul lampa fermecată, răscolind casa, și găsește în cele din urmă o mucarniță veche cu ulei pe care, aprinzînd-o, dă foc unui mindir. Iar sub mindir: patru mahmudele de aur, ascunse acolo de Eitun pentru zile grele. Luîndu-le și ștergînd-o din nou în lume, Ali se vede jefuit de un polițai șiret din Babadag. După ce își încearcă norocul ca barcagiu, paznic de vite, soldat, se hotărâște să se apuce de o treabă mai serioasă: se face hoț la drumul mare. Lumea, auzindu-i isprăvile, îl va porecli Deli Ali, adică Ali cel Nebun. Cînd autoritățile înseși se sperie de faptele haiducului ce bîntuie Dobrogea și pun pe capul lui un mare preț, Ali e ucis de un morar sîrb la care se ascundea. Morarul, la rîndul lui, e ucis după scurt timp și bănuiala cade asupra lui Mehmet Caimacam, un turc înțelept, rudă de departe cu hoțul, econom de vite și giuvaergiu. Mehmet e, firește, nevinovat, dar cum e singurul din sat care

n-are alibi și, în plus, răzbunarea națională pare autorității un motiv suficient, se pomenește judecat și condamnat. Jignit adînc, turcul se resemnează, adaptîndu-se la viața de detenție, care nici nu e rea, făcînd cafele pentru directorul închisorii, lucrînd giuvaericele și reparînd ceasuri. Refuză însă cu mîndrie orice acțiune de revizuire a procesului. După șapte ani, este totuși eliberat, cînd adevăratul asasin iese, printr-o întîmplare, la iveală.

Se poate constata că și Ali și Mehmet au cîte un personaj model la care se referă, pe care-l imită. Ali ia în serios povestea lui Aladdin și se compară cu eroul ei: „Aladdin a fost un fecioraș sărman ca mine (spune el lui Eitûn), și avea o mamă înțeleaptă cum ești dumneata. Oricîte supărări a putut el face mamei lui, cum îi fac eu dumatile, toate s-au isprăvit cu bine, din pricina lămpii fermecate pe care a găsit-o el într-o hrubă . . . Astfel caut să găsesc și eu o lampă ca aceea, și pe urmă nu ne mai trebuie nimic, trăim în huzur și avem de toate; te pot trimite la împărăție ca să ceri pentru mine de soție pe fata împăratului, așa precum a făcut Aladdin în împărăția unde a trăit el.” Eitûn, firește, se amuză, fără să bănuiască consecințele ideii fixe a băiatului. Mehmet urmează și el, dar cu mai mare subtilitate, pe Nastratin, de la care a învățat nu numai să prepare cafeaua, dar și multe vorbe de duh. Imaginația personajelor începe, de la un punct înainte, să se amestece cu imaginația poveștii din care au fost trase modelele lor. Pentru Ali, de exemplu, Babadagul e un oraș unde se află „mușarabiele prin zăbrelele cărora se uită în uliță femeii sprîncenate, așa cum se spune în poveștile din Halima, pe care le cetea băieților fără căpătii hodgea cel de la Küstenge”. Schimbînd o mahmudea pe mărunțiș (Aladdin a vîndut o tavă de aur), Ali se grăbește să mănînce și să doarmă bine, întocmai ca eroul său legendar, în a cărui piele

intră treptat. El suferă de ceea ce am putea numi o intoxicație de lectură: povestea lui Ali e pînă la un punct versiunea ironică a poveștii lui Aladdin. Mehmet imită pe Nastratin în alt fel. El se crede moștenitor spiritual al marelui Hoge. Îi repetă pildele și vorbele memorabile. Propriile fapte sînt uneori nastratinești, ca aceea cu Iusuf, care-i atrage dealtfel și porecla. Este vorba tot de o identificare, însă nu parodică. În fața refuzului judecătorului de a vedea că un om ca el nu poate comite o crimă, Mehmet-Nastratin săvîrșește una din primele lui minuni: „—O, Alah bun și prea milostiv, a cuvîntat cu pătrundere Mehmet, închinîndu-se spre răsărit, fă să cadă solzii de pe ochii neștiutorului! La aceste vorbe cu totul neașteptate, cel mai uimit a fost judele. S-a sculat de la locul său fluturîndu-și chica și i-au căzut în tină ochelarii de miop, ca să se împlinească minunea cerută“. Într-un alt plan, minunea lui Mehmet o întilnește pe aceea a lui Nastratin: „Această scenă memorabilă s-a petrecut la Caranasuf, în vederea lacului Sinoe și a cetății îngropate a Histriei, la 20 septembrie 1900, adică după cinci sute de ani (poate zi cu zi) de cînd Hoge Nastratin repurtase și el o biruință a spiritului împotriva materiei, domolind pe Timur cel Șchiop-Sultan în fața cetății Tenișeir din Anadol“. Scena se cunoaște. Întîmplările personajelor (Ali, Mehmet) se referă deci neconținut la întîmplările modelului ales (Aladdin, Nastratin). Viața lor are un corespondent în carte. La originea nebuniei lui Ali și a înțelepciunii lui Mehmet se află nebunia și înțelepciunea unor eroi livrești, imitați cu bună știință. Sursa povestirii filosofice din *Ostrovul lupilor* e o altă povestire filosofică: „plăcerea băsmuirii“ ce ar caracteriza pe Ali și pe Mehmet trebuie citită prin această prismă. Nimic original în dorința lui Ali de a căuta lampa, nimic original în pildele lui Mehmet, nimic original,

în sfârșit, în parabola lui Sadoveanu, care e re-invenție, re-povestire. Aici se vede obsesia cărții. În *Hanu Ancuței* sensul era în secretul imaginației literare, al poveștii ce se face pe măsură ce e spusă; aici povestea există dinainte ca model al imaginației. Acolo, arta era de factură orală și spontană; aici e cărturărească, fiindcă se exprimă în formule de carte (limbajul povestitorilor). În *Hanu Ancuței*, povestirile pornesc din viață, ceea ce contează fiind transfigurarea vieții de cîte ori cineva povestește; aceeași poveste se poate, la han, asculta de mai multe ori, fiindcă nu e în fond niciodată aceeași. Secretul imaginației acestor povestitori naivi constă în putința de a repeta la infinit aceeași povestire ce devine mereu alta. În *Ostrovul lupilor*, povestirile pornesc din poveste, ceea ce contează fiind imaginația literaturii, nu a vieții; ele nici nu mai sînt fapte de viață, ci fapte de limbă: expresii, formule, proverbe. Limbajul are fixitate gnostică. Mehmet nu repetă propriu vorbind nici existența, nici atitudinile lui Nastratin: repetă doar cuvintele lui. Vorbește ca din carte: în sens propriu. Repetă parabolele, fără a modifica nimic din literatura lor. Nastratinismul lui Mehmet e mai puțin o morală decît un vocabular.

Dealtfel, lui Mehmet îi premerg cuvintele, el fiind anunțat, la intrarea vînătorilor în lumea lui, de pildele care i se pun în seamă. „Dar eu zic ca Hogeă ...”, mărturisește călăuzul și aceasta e prima cunoștință cu Mehmet. Cuvintele joacă în viața personajului un rol esențial. El este acuzat de crimă și închis, pe temeiul a patru cuvinte rostite după uciderea lui Ali: „As-tăzi mie, mîne ție”. Cînd morarul sîrb e și el ucis, judecătorii vād în prevederea lui Mehmet mărturisirea unei intenții și-l condamnă. La nedreapta judecată sînt din nou prezente cuvintele, care fac și minuni. Le regăsim după liberarea din închisoare, cînd Mehmet

refuză revizuirea procesului: „Dacă nu-i vină, nu poate fi iertare”. Înțelepciunea lui e oarecum sofistică: închis pentru cuvinte, Mehmet nu poate fi eliberat decât prin suspendarea lor. Nu procesul se cade revizuit, ci cuvintele, căci acolo era greșeala: „Vra să zică — raționează personajul — judecătorii și măriia sa mă iartă pentru că n-am fost vinovat. Așa s-a întâmplat lui Hoge cel mare cu Timur cel Șchiop-Sultan în vremea de demult; așa mi se întâmplă și mie acum. Eu nu vreau asta ...” Mehmet are dreptate: nefiind o eroare judiciară, ci una de vocabular, iertarea trebuie să vină de la cuvinte, așa cum pedeapsa s-a tras din cuvinte. Morala lui Mehmet e morala cuvintelor lui.

Pe care, dealtfel le-a moștenit de la Nastratin. Un Nastratin citit într-un anume mod: nu ca un măscărici, dar ca un om profund serios. Timur a înțeles cuvintele cu care Nastratin l-a întâmpinat sub zidul cetății: n-a înțeles tristețea înțeleptului: „Atuncea Timur a ris și a iertat pe dreptcredincioșii de la Ienișeir, fără să-nțeleagă mîhnirea lui Hoge”. Pentru Mehmet, această mîhnire este lucrul esențial. Se bagă de seamă nu numai identificarea dintre Mehmet și Nastratin, dar și faptul că pentru Mehmet, Nastratin nu e un clown, ci un filosof. El repetă deci pe marele Hoge în această ipostază; îi citește textul cărții lui în acest fel. Căci, iată, stau față-n față două texte: al cărții lui Nastratin și al lecturii lui Mehmet. Similare, dar nu identice; lectura nu repetă opera, ci o modifică; e imaginea ei infidelă. Avem de fapt, în *Ostrovul lupilor*, sugerate două moduri de a citi. Primul este al lui Ali, care crede cu tot dinadinsul că e Aladdin; el nu are un punct de vedere asupra rolului, îl joacă încă o dată; lectura lui e o identificare. Al doilea mod este al lui Mehmet care, contemplindu-se în Nastratin, creează în locul bufonului un înțelept serios; transcriind textul, îl schimbă; lectura lui e o trădare. Noi nu pu-

tem citi decît ca Ali sau ca Mehmet, identificîndu-ne cu opera sau trădînd-o. Însă identificarea conține riscul unei trădări perfide, în vreme ce trădarea poate fi o fidelitate superioară. Ali nu e pur și simplu Aladdin: imitarea exactă, identificarea, absența spiritului critic duc inevitabil la parodie. Ali parodiază în fond (și fără să vrea) pe Aladdin: „Cum a plecat Eitûn, maica sa, el a început să umble prin bordei și prin hrubele din preajma bordeiului căutînd lampa fermecată. A căutat un ceas, a căutat două. A rostit unele vorbe pe care le arăta cartea și iar a căutat. N-a găsit decît o mucarniță veche cu oleu. S-a bucurat și a aprins-o. Pe cînd o freca în mînă și ștergea degetele unse, ba de lut, ba de lemne, ba de ciovee, a dat peste un mindir vechi. Un smoc de păr din mindirul vechi s-a aprins de la mucarniță. Ali a zvîrlit la o parte mindirul vechi ca să-l poată stinge cu picioarele, după asta, cînd s-a întors înapoi în locul unde stătuse mindirul, a găsit o grămăjoară de cenușă. Răscolind acea grămăjoară de cenușă, a descoperit patru mahmudele de aur“. Sadoveanu subliniază el însuși aspectul parodic: „Iată cum se izbîndesc minciunile din cărți“. Aparent, Ali are norocul lui Aladdin: în realitate, lampa lui e o lampă banală care nu-i dezvăluie nimic. Crezînd că se comportă întocmai ca modelul său, Ali îl compromite. Doar gesturile le sînt comune; esența e alta. Lectura lui de identificare poate da iluzia că e mai corectă; în fond nu atinge esența operei și e principal parodică, dacă parodia nu e altceva decît exagerarea aparențelor. Mehmet, la rîndul său, inventează un Nas-tratin trist: trădează imaginea convențională a personajului, dar păstrează esența lui. Interesant e să notăm și că lectura infidelă e o *lectură literală*, căci, păstrînd litera, ea creează alt spirit. Cărțile ne sînt date în literalitatea lor: sînt pentru noi un text ce nu poate fi schimbat: lectura însăși e capacitatea de a introduce în acest cadru fix un spirit. Mehmet repetă aidoma cartea (adică

pildele) lui Nastratin: totul e acolo, cuvînt cu cuvînt, parabolele sînt aceleași, căci limbajul e același. Ceea ce aduce nou Mehmet este interpretarea, lectura.

*Divanul persian* este încă și mai limpede o reluare literală: și anume a vechii povestiri despre filosoful Sindipa. Comentatorii, dealtfel foarte puțini, ai acestei capodopere sadoveniene au încercat de obicei să stabilească ceea ce Sadoveanu a adăugat sau a scăzut din textul *Sindipii* și au găsit puține și nesemnificative deosebiri. Într-adevăr, dincolo de modernizarea limbii (sau, mai bine zis, de sadovenizarea ei), prozatorul nu trece: păstrează numărul și ordinea povestirilor, personajele (deși le dă nume), trama generală. Adaugă o introducere și o încheiere care, desigur, nu constituie o intervenție în text. *Divanul persian* nu e, să conchidem, o prelucrare sau o adaptare a *Sindipii*, ci o transcriere: ceea ce schimbă Sadoveanu nu e litera (textul), ci sensul. Ca și Pierre Ménard transcriind cuvînt cu cuvînt *Don Quijote* și ajungînd la o altă carte, *Divanul persian*, transcrie *Sindipa*, dar e o altă carte decît *Sindipa*. Încă de la temă: N. Cartoian vede în *Sindipa* „un ciclu de snoave, cele mai multe mucalite, menite să scoată în relief viclenia, nestatornicia și necredința femeilor”; tema în *Divanul persian* este alta și anume *tema literaturii*: o povestire filosofică prin care se ilustrează mecanismul Povestirii.

Ferid, fiu al împăratului Kira, este încredințat mai întîi lui Nușrevan, cel mai mare filosof și sfetnic de la curte, pentru a fi instruit: „...după trei ani de zile, cînd a chemat împăratul pe fiul său, și a pus pe ceilalți șase sfetnici de l-au ispitit, s-a văzut că pricepe multe dintre ale vieții, dar știința filosofească are prea puțină. Căci filosofilor li-i dat să știe toate pildele și să răzbată toate tainele...” Împăratul rezumă el însuși lucrurile: „Dacă fiul meu nu știe măcar cea dintîi taină filosofi-

cească... înseamnă că sfetnicul nostru Nuşrevan e mai mult înţelept şi mai puţin filosof". Aici se face o distincţie între filosofie şi înţelepciune, între cunoaşterea filosofică şi morala practică sau, altfel spus, între carte şi viaţă. Nuşrevan educase pe Ferid în „arătările adevărate ale vieţii" în loc să-l iniţieze în „iscodirile logice şi ale parabolei". Pentru acest din urmă scop e chemat Sindipa care promite că în şase luni va scoate din tînărul fiu de împărat un filosof. Metoda lui Sindipa este alta decît a lui Nuşrevan: şi ea nu se bazează pe experienţă, ci pe *citire*. Trebuind să fie iniţiat întru ale cărţii, nu întru ale vieţii, Ferid va începe prin a citi cartea pe care Sindipa o scrie cu mîna lui: „În casă, dascălul a ales o chilie mare şi a pus pe slugile sale s-o pregătească, văruind-o şi lăsîndu-i goi pereţii. Avînd pe ucenic alături, învăţătorul a început a scrie pe alb semnele gîndirii. După aceea, zi cu zi, a scris cerul, pămîntul şi toată zidirea lui Dumnezeu. Şi scriînd, dădea învăţătură coconului domnesc." Sindipa *scrie*, Ferid *citeşte*: acestea sînt verbele fundamentale ale instrucţiei fiului de împărat. După şase luni, instrucţia este completă, însă nu desăvîrşită, căci citînd în zodii (totul fiind scris, totul se citeşte: lumea e o carte pe care filosofii o citesc), Sindipa află că ucenicul lui va trebui să mai aştepte şapte zile înainte de a-şi dezvălui „podoaba minţii", „L-a supus în genunchi, l-a binecuvîntat şi l-a pus să jure că va fi mut şapte zile". Prezentat împăratului, conform promisiunii, Ferid tace, spre uimirea tatălui său şi a filosofilor. Sindipa, care s-a ascuns, nu poate fi găsit ca să explice tăcerea. Una din soţile lui Kira, frumoasa Şatun, încearcă să ispitească pe Ferid care, speriat, scapă o vorbă de ameninţare: „În şapte zile vei afla răspunsul meu!". Vicleana Şatun îşi smulge hainele de pe ea şi aleargă la Kira să se plîngă că Ferid a voit s-o batjocorească.

Furios, Kira hotărăște să taie capul fiului său, trimițînd îndată după călăul Hurda.

Sensul tăcerii este: suspendarea cuvîntului ne expune pericolelor vieții. Ferid iese provizoriu din carte și înfruntă realitatea: aceasta e proba pe care i-o stabilește Sindipa după șase luni de învățătură. Viața fiind o carte ce trebuie cunoscută și stăpînită prin citire, muțenia lasă pe Ferid fără apărare în fața vieții și a morții, a frumoasei Șatun și a călăului Hurda. Aici este simbolizată și o condiție esențială a lecturii care, fiind cuvînt despre literatură, implică acest moment al tăcerii, al uitării de sine, cînd trebuie să se lase invadată de realitatea literaturii. Ferid a învățat să citească viața cu ochii lui Sindipa: orice critic începe prin a citi cu ochii altcuiva, prin a fi altul înainte de a deveni el însuși. Tăcerea lui Ferid este amuțirea acestei voci străine: în golul ei periculos se aude pentru prima oară vocea noastră proprie; și este o tăcere care, pe de altă parte, se repetă de cîte ori citim, în fiecare lectură, ca un moment necesar al raportului nostru cu opera: cînd criticul rămîne asemenea fiului lui Kira, părăsit de învățătorul său, dezarmat și gol, înaintea lecturii și înaintea fiecărei opere în parte. Începem prin a citi cu ochii prejudecății, ai simțului comun, ai tradiției, ai convenției; ne lepădăm apoi știința, deprinderile, școala, ca să contemplăm pentru o clipă opera în existența ei absolută. În această clipă tace critica și vorbește literatura. Riscul acestei dezarmări necesare și provizorii a criticului este riscul lui Ferid: căci există totdeauna pentru critic, în literatură, în fiecare operă, o ispită a vieții și o amenințare a morții. Citim, chiar dacă nu ne dăm seama, fermecați de o frumoasă Șatun și avînd deasupra capului sabia lui Hurda. În frumusețea fiecărei opere se ascunde deci o sabie de care critica poate pieri. Și cine ar fi vinovat de pieirea ei? „O, filosofilor, a zis măria-sa,

dacă s-ar fi întâmplat să fie tăiat fiul nostru prea iubit în aceste șapte zile, cine ar fi fost vinovat de moartea lui?" În adevăr: cine poartă vina când critica e anexată, înghițită, anulată de literatură, al cărei comentariu parazită devine? Sindipa e vinovat, răspunde Nușrevan care nu și-a uitat ranchiuna, căci s-a grăbit să trimită pe Ferid în divan fără să-i fi terminat învățătura: însă dascălul nu poate să fie vinovat că ucenicul nu i-a putut trece pragul cărții, că a sucombat când a rămas singur, față-n față cu literatura. Împăratul ar fi fost vinovat, pretinde alt filosof: căci a poruncit să-i fie luat capul lui Ferid fără judecată. „Împăratul nu poate să fie vreodată vinovat“, răspunde Ferid: cititorul deci nu e niciodată vinovat, el face cum e sfătuit, el doar citește, opinia lui nu ajunge la autor. Vinovată s-ar fi putut să fie Șatun, spune un al treilea filosof. Însă Ferid are din nou dreptate să protesteze: „Dacă împlinea ceea ce poftea Șatun, tânărul despre care e vorba ar fi săvârșit păcat cumplit, însă n-ar fi pierit. De vreme ce n-a primit cererea ei, tânărul se cuvenea să moară, ca să scape ea. Șatun deci s-a apărât. Răul și binele se cuvine să-l doosebească cei ce judecă și osîndesc; să nu se ceară adevăr de la cea care are trebuință să-l tăinuiască.“ Opera însă nu poate fi vinovată: ea se apără de critică, după ce a ispitit-o, așa cum a procedat Șatun; se dezvăluie și se ascunde, provoacă și se retrage, frumusețea ei induce în eroare și se apără scoțind sabia. „Stăpîne bune — conchide Ferid — vinovat aș fi fost eu, căci n-am ținut porunca tăcerii ... Vinovat aș fi fost eu, căci n-am avut destulă înțelepciune; vinovat aș fi fost eu, căci n-am dovedit stăpînire de sine.“ Ca să facă opera să vorbească, criticul trebuie să treacă această probă a tăcerii la care Sindipa l-a obligat pe Ferid: să-și suspende provizoriu cuvîntul învățat,

pentru a-și descoperi cuvîntul propriu; înainte de a vorbi el, să asculte literatura.

„Literatura“ sînt în *Divanul persian* cele șaisprezece povestiri ale filosofilor și ale viclenei Șatun: viața lui Ferid atîrnă de ele. Unele pot amîna executarea povestei, altele o pot grăbi. Toate uzează de dubla față a cuvîntului: minciună și adevăr. Sînt puternice, sugestive, directe; emoționante, glumețe, șirete, pilduitoare. Nu voi repeta conținutul acestor povestiri, care e de multe ori știut, ci le voi descrie funcția și structura care compun ființa Literaturii. Deosebim trei momente esențiale în orice discurs literar, în care condiția însăși a Literaturii e deschis afirmată. Să le numim: 1) anunțarea, 2) repetarea și 3) renunțarea. De trei ori povestirea ia act de sine, își pune problema ființei ei. Putem analiza aceste momente în *Divanul persian*, care e literatură despre literatură. Cel dintîi moment îl remarcăm în poveștile de la început ale lui Nușrevan. Un împărat vede întimplător pe soția vistiernicului său, se îndrăgostește de ea, și, după ce expediază pe bărbat cu treburi în altă cetate, încearcă s-o seducă. „Piruzè, muierea, s-a înspăimîntat, căci era curată la suflet și credincioasă soțului său. O, prea puternice, zice ea, roabă mă aflu în fața mării tale, și nu cutez a mă împotrivi poței mării tale. Dă-mi răgaz numai o clipă, și pînă atunci deschide măriia ta această carte și citește într-însa niște povești pe care eu le socot plăcute și bune.“ Cartea suspendă și aici viața, obține o amîinare: căci citind împăratul, patima lui scade și femeia scapă asiduităților, fără, totuși, a-l jigni. Dar, în această împrejurare, împăratul pierde un inel cu pecete pe care-l găsește, la înapoiere, soțul femeii. Crezîndu-se înșelat și temîndu-se de împărat, o părăsește fără explicații pe Piruzè care se plînge tatălui ei iar acesta împăratului:

A chemat împăratul pe vistiernic, ca să asculte și el pîra. După care l-a întrebat:

— Adevăr să fie oare ce spune acel cinstit boier al nostru?

— Într-adevăr, slăvite stăpîne, a răspuns Hușrev cu băgare de samă; mi-a dat boierul acesta o țarină și am lucrat-o conștiincios o bucată de vreme, dar nu demult am cunoscut pe ea urmele leului și n-am mai cutezat să mă mai duc la ce mi se dăduse în stăpînire.

— Am înțeles, a grăit împăratul, și teama ta îmi place; însă întoarce-te la bunul tău și ia aminte că acea țarină e bine împrejmuită iar leul a trecut pe lîngă ea fără să strice nimic. Deci ia-ți în stăpînire locul și-l lucrează ca și pînă acum. Sfirșind povestea, Nușrevan filosof a adaos:

— Stăpîne, judecata acestui om era bună, dar ochii săi cunoscuseră numai o înșelare.“

Nu încape îndoială că scurta povestire conține un elogiu al cuvîntului, deci al literaturii. Piruzè se apără de patima împăratului dîndu-i să citească o carte; soțul ei se convinge de cinstea femeii prin cuvintele împăratului însuși. Cartea (cuvîntul) e deci mai puternică decît realitatea (inelul) și mai adevărată. Literatura începe așadar prin a *se anunța* ca literatură: ea este o imagine, o convenție, și ca să fie acceptată trebuie să se substituie realului. Însă raportul e mai complicat și conține un echivoc pe care ni-l dezvăluie următoarea povestire a lui Nușrevan. O femeie își înșală bărbatul, care însă află totul de la un papagal. Ca să prevină o nouă trădare a păsării, femeia recurge la un truc. Învîrtește în dreptul coliviei cu mare zgomot o rîșniță, pune în ochii papagalului lumina reflectată a unei oglinzi și-l stropește în tot acest timp cu apă. Apoi își primește liniștită iubitul.

„A doua zi, venind iarăși soțul de la slujba sa împărătească, a luat cu sine papagalul și l-a întrebat:

— Spune-mi, papagal, ce s-a întâmplat.

A tipat papagalul:

— N-am văzut, n-am auzit, n-am văzut, n-am auzit!

— De ce, papagal?

— N-am văzut, n-am auzit, căci toată noaptea a fulgerat, a tunat și a plouat.

Știind omul că noaptea fusese senină și cu cerul spuzit de stele, și-a făcut socoteala în gândul lui că pasărea înșiră vorbe mincinoase și că minciuni i-a spus și altădată. Deci i s-au luminat ochii și i-a pierit scîrba.”

Cele două povestiri sînt simetrice. În una realitatea e mincinoasă (inelul) și imaginea ei (cuvîntul împăratului) adevărată. În alta, realitatea e adevărată (adulterul) și imaginea ei (cuvîntul papagalului) mincinoasă. În definitiv, acesta e echivocul literaturii înseși, anunțat, cum se vede, chiar de la început; trebuind să pară mai adevărată decît realitatea, spre a fi crezută, ea rămîne esențial o formă de minciună. În *Diva-nul persian*, parabolele lui Nușrevan anunță deopotrivă adevărul (povestirile filosofilor) și minciuna (povestirile lui Șatun) literaturii. Al doilea moment l-am numit al repetării: este un rapel la convenție. Împăratului (ascultătorului, cititorului) i se reamintește că poveștile sînt povești. Literatura se scufundă în sine, reflectează la condiția și la artificiile ei, înainte de a-și urma cursul triumfător. „O, tu, puternice stăpîne, cel ce este pecetea biruinții, — spune filosoful Lidra în a șaptea poveste, deci cam la jumătatea cărții — am înțeles și m-am mirat că iarăși amenință moartea asupra fiului măriei tale unul-născut. Dacă pentru o minciună ai hotărît măria ta astfel, *căci toate poveștile adevărate sînt minciuni*, apoi totuși vei binevoi să schimbi, dupe ce-ți voi spune și eu minciuna mea.”

Iată, la mijlocul poveștii, reamintirea condiției și a echivocului ei fundamental, ca o repetare necesară fără de care sensul convenției s-ar pierde și, implicit, puterea literaturii. În sfârșit, în a șaisprezecea (și ultima) poveste, filosoful Mitrida anunță pentru a treia oară convenția, cu și mai mare claritate:

„— Poți să vorbești, a îngăduit împăratul, dacă n-ai mult de spus.

— Înălțate stăpîne, eu nu doresc a vorbi.

— Însă îți poruncesc eu, Mitrida filosoafe.

— Nu voi grăi, stăpîne, cît știu că gîdea își ascute sabia.

— Bine; să stea gîdea și să nu-și ascută sabia ...”

Povestea lui Mitrida reia și tema literaturii (din prima istorisire a lui Nușrevan) și tema vieții (din a doua). Un filosof scrie pe nouă sute optsprezece sururi, — fiecare din ele cuprinzînd zece istorii și zece povește, — toate vicleniile femeilor: încarcă marfa pe șapte asini și se îndreaptă spre biblioteca din Alexandria. Însă pe drum află o poveste pe care n-o știa și e păcălit de o femeie într-un chip în care nu-l poate preveni, încît își dă seama că marfa lui nu face două parale și se decide s-o ardă. În fața vieții, literatura își recunoaște finalmente zădărnicia: renunță umilită la sine, se deschide spre viață, pentru ca un nou ciclu să poată începe. Acesta este al treilea moment: al renunțării.

Dar în *Divanul persian* se mai întîmplă ceva. Inițierea lui Ferid s-a încheiat cu o tristețe: „otrava dragostei” pentru Șatun a rămas în el. Otrava vieții e mereu prezentă în literatură, care pare stearpă; ceea ce durează e viața. Tristețea lui Ferid însă nu e definitivă, ea premergînd sfîrșitului adevărat al instrucției sale. Sindipa spune ucenicului o ultimă poveste care răstoarnă încă o dată raportul: viața apare stearpă

în fața literaturii. Negustorul Elazar ben Durdia iubește într-atît viața încît „nu se afla în ținuturile Siriei nici o curtezană scumpă căreia să nu-i fi plătit vama și să n-o fi cunoscut“. Aflînd că la Babadag trăiește o femeie cu mult mai frumoasă decît toate, Elazar străbate deșertul ca s-o găsească. O găsește și o cumpără ca și pe celelalte:

„Elazar ben Durdia s-a înfățișat. A fost uimit de strălucirea podoabelor casei; a văzut în camera dragostelor pat de purpură sub baldachin cu stîlpi de palisandru. A pășit pe covoare tivite cu rubinuri. Străluceau toate; dar cea mai frumoasă și mai strălucitoare era însăși femeia.

Elazar i-a închinat dreptul frumuseții ei. Ea s-a lăsat îmbrățișată. Și înțeleptul s-a simțit fericit întru semeția lui. Cînd, iată, pe cînd o strîngea la pieptul său, Elazar a auzit un sunet al trupului ei, un sunet cu totul străin de plăcerea lui, un suspin al putreziciunii vieții. Zadarnic roabele au sporit bătaia cozilor de păun, ca să ațîțe jarul din cățui și miresmele. Înțeleptul simțise nu numai în urechi, ci și în nări, sarcasmul ticăloșiei noastre.“

Cartea care, în *Ostrovul lupilor*, constituia modelul vieții, înfruntă aici viața și o învinge. Soluție extremă: retragerea prozatorului într-un univers imaginar și într-o formulă de artă. Însuși actul refugiului implică încrederea în literatură, în cuvînt. Tema literaturii este, în *Divanul persian*, totodată o apologie a literaturii: o armă pe care omul contemporan, sfîșiat și singur, pare a o fi uitat. Tocmai cînd viața asaltează de pretutindeni cartea, o umilește și o înlătură, Sadoveanu povestește triumful cărții. Sindipa nu mai e Nastratin și nici învățătura lui, un ghid de morală practică. În *Divanul persian*, Nastratin apare sub

numele de Nușrevan, întâiul dascăl al lui Ferid: *Divanul persian* este, astfel, o replică și o critică a *Ostrovului lupilor*. Cartea nu se mai deschide spre viață, ci tot spre carte. Viața însăși a lui Ferid și a celorlalți este un text care poate fi citit în mai multe feluri. Nu se știe bine, ne spune Sadoveanu în *Încheierea* pe care a adăugat-o de la sine istoriei clasice a lui Sindipa, ce s-a întâmplat mai departe cu Șatun și cu Ferid, nu se știe nici măcar dacă ei au existat cu adevărat. Până și în această privință comentatorii se contrazic. După unii, Șatun ar fi fost tăiată de Hurda; după alții, ar fi fost izgonită; după alții, Ferid ar fi luat locul tatălui său în scaunul Persiei; după alții, s-ar fi retras în pustiu, trăind sărac precum Sindipa. Cu adevărat a existat numai cartea despre ei, cu ale cărei aventuri Sadoveanu a și început *Divanul persian*. Improbabilă real, existența lui Ferid, Sindipa, Șatun și a tuturor celorlalți e probabilă literar: literatura absoarbe viața.

Stilul acestor ultime cărți ale lui Sadoveanu n-a fost analizat aproape niciodată (sugestii sînt la T. Vianu). El este livresc și artificial: la originea imaginației fiind un text, o carte, nu numai că viața se naște din cuvînt, dar personajele se comportă și vorbesc ca din carte. Mehmet, Sindipa sau filosofii. Personajele au cultul cuvîntului: Sindipa și Nușrevan se înfruntă în parimii. Dacă vom compara operele acestea tîrzii cu *Hanu Ancuței* și cu celelalte, vom constata că exprimarea orală e înlocuită treptat de aceea scrisă. Comisul Ioniță și companiile lui au auzit povestirile lor și le redau cum le-au auzit; Mehmet le-a citit pe ale sale. Consecința e imediată: dincolo era o elocuție spontană, abundentă, naivă, o artă menită urechii, ce provoacă încîntare muzicală. Vorbitorul rămîne pînă tîrziu același din povestirile debutului: un actor ce se ajută de mimică și de gesturi. E o artă barocă

a excesului oratoric („Frații mei! a început cu putere comisul Ioniță și s-a desfășurat în picioare cât era de înalt și de uscat: adevăr mărturisesc în fața lui Dumnezeu că istorisirea cuvioșiei sale părintele Gherman mi-a zbîrlit părul sub cușmă; dar eu vreau să vă spun ceva cu mult mai minunat și mai înfricoșat!“). T. Vianu, examinînd realizarea lingvistică a peisajului la Sadoveanu, notează cu surprindere numărul redus de elemente vizuale „la cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre“. Ulterior, teatrul face loc baletului și muzica, picturii: o artă a cuvîntului care ne apropie de scris. Metafora însăși e de aspect grafic („Panaite a văzut o ființă schimbată, deodată tînăra și frumoasă; obrazul e, după litera cărții profetului, avea nuanța dulce a oului de struț“) și referința livrescă nu lipsește niciodată. Între Mehmet și Zebilă nu încap decît gesturi ceremonioase și coregrafice. Uciderea lui Ali de către morar are aceeași mișcare oprită, aceeași lentoare de balet. Totul tinde să se sublimeze în simboluri aproape ritualice, ce ocolesc vorbirea, alegînd scrisul. E o limbă abstractă și prețioasă, ce trebuie tradusă, adică redusă la aspectul literal care e totdeauna cel mai grațios. („Mă duc: — spune Mehmet pe patul morții — florile înfloresc și fără Mehmet. Gîlegüle, beiului! Acest gîle-gîle, — adio, otoman, — înseamnă literal: zîmbind, zîmbind.“) Arta sadoveniană însăși devine, în acest sens, *literală* și schimbarea se poate rezuma așa: de la pompa literarului, la grația literalului: personajele își pierd relieful (fizic, psihologic), devin semne în pagină; evenimentele devin text; realitatea, carte. Le citim, nu le auzim; existența lor poate fi răsfoită, filă cu filă. Un stil al realismului face loc unui stil al decorativului. Literalul poate fi privit atît ca o golire de sens a literarului, cît și ca rafinarea lui ultimă, în fe-

lul în care arta orientală e mai curînd decorativ-abstractă decît concret-realistă, procedînd prin stilizare și nu prin reprezentare; fiind așadar mai mult literală decît literară. Stilizarea e totdeauna o formă de literalitate, ca și livrescul.

Aici sfîrșește utopia sadoveniană a cărții: la litera ei.

## BIBLIOGRAFIE

Opera lui M. Sadoveanu cuprinde în jurul a o sută de volume. Singura ediție aproape completă este aceea de *Opere* în 22 de volume (1954—1973), avînd doar dezavantajul nerespectării, în toate cazurile, a cronologiei. Fiecare volum conține indicații asupra scrierii și publicării operelor cuprinse și, chiar dacă acestea au un caracter mai mult evocator și liric (autor: Profira Sadoveanu) decît critic, sînt perfect utilizabile. Volumul 22 se încheie cu un *Indice alfabetic al cuprinsului ediției*. Ediția a apărut sub supravegherea autorului și, după moartea lui, sub aceea a lui Constantin Mitru.

Critica operei este imensă. Savin Bratu a descris-o în *M. Sadoveanu, o biografie a operei*, Buc., Ed. pentru lit., 1963. O antologie din critică a alcătuit Fănuș Băileșteanu în *M. Sadoveanu, interpretat de ...*, Buc., Ed. Eminescu, 1973, care conține și o listă cronologică a titlurilor și a principalelor studii critice. În Constantin Ciopraga, *M. Sadoveanu*, Buc., Ed. tineretului, 1966, găsim de asemenea lista volumelor și descrierea sumarelor lor.

Voi indica, în ce mă privește, titlurile volumelor de care m-am folosit, precum și bibliografia critică indispensabilă (în ordinea folosirii și citării ei). Ca să nu fac lectura eseului dificilă, am omis deliberat din text trimiterile stricte. Totuși, cititorul interesat va găsi, în notele corespunzătoare fiecărui capitol, sursele complete ale informării.

## Filosofia

Tudor Vianu, în *Opere*, vol. 3 Ed. Minerva, 1973 și *Arta prozatorilor români*. G. Călinescu, Prefața la *Romane și povestiri istorice*, E.S.P.L.A., 1961, și, firește, *Istoria literaturii ...*, ediția din 1941. Paul Georgescu, *Destinul interior în Polivalența necesară*, Ed. pentru lit., 1967, și *Paradoxul sadovenian în Printre cărți*, Ed. Eminescu, 1973, E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, vol. II, Buc., 1925. Al. Paleologu, *Filosofia lui Sadoveanu în Bunul simț ca paradox*, Ed. Cartea Românească, 1972. Alexandru Ivasiue, *Împăcarea în pitoresc în Radicalitate și valoare*, Ed. Eminescu, 1972. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Tolstoi și Sadoveanu; Sadoveanu și Maupassant în Studii de literatură comparată*, Ed. pentru Literatură, 1968. Al. Pîfu, *Permanențe sadoveniene în Varia*, II, Ed. Eminescu, 1973.

## Universul

H. Sanielevici, *Morala dlui Sadoveanu și celelalte din Poporanismul reacționar*, Ed. Soccec, Buc., 1921, G. Călinescu, *Istoria literaturii ...*, Buc., 1941. Mihai Ralea, *Scrieri*, I, Ed. Minerva, 1972. Z. Ornea, *Sadoveanu și tezismul rousseauist*, în *Viața românească* nr. 9 din 1970 (mai pe larg în *Sămănătorismul*, Ed. Minerva, 1970 și *Poporanismul*, Ed. Minerva, 1972). Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, 3, Ed. Minerva, 1974. Paul Georgescu, *op. cit.*

## Arta

G. Călinescu, *Istoria literaturii ...*, ed. cit. Perpessicius, *Patru clasici*, Ed. Eminescu, 1974. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*. Vladimir Streinu, *op. cit.* Vasile Nicolescu, *Sadoveanu și magia cuvîntului în Starea lirică*, Ed. Eminescu, 1975.

## Povestirile

Culegerile de povestiri propriu-zise sînt următoarele: *Povestiri*, Ed. Minerva, 1904. *Dureri îndăbușite*, Ed. Minerva, 1904. *Crîșma lui moș Precu și alte cîteva povestiri*, Ed. Minerva, 1904; *Comoara*

*dorobanțului*, Bibl. Soc. „Steaua”, 1905; *Amintirile căprarului Gheorghidă*, Ed. Minerva, 1906; *Mormîntul unui copil*, Ed. Minerva, 1906; *La noi în Vișoara* (Scrisori către un prietin), Ed. Minerva, 1907; *Vremuri de bejnie*, Ed. Minerva, 1907; *O istorie de demult*, Ed. Minerva, 1908; *Cîntecul amintirii*, Ed. Minerva, 1909; *Povestiri de sară*, Ed. Minerva, 1910; *Un instigator*, Ed. Flacăra, 1912; *Bordeenii și alte povestiri*, Ed. Minerva, 1912; *Umbre*, Ed. Viața românească, 1920; *Cocostîrcul albastru*, Ed. Viața românească, 1921; *Neagra Șarului*, Ed. Viața românească, 1912; *Ți-aduci aminte ...*, Ed. Cartea românească, 1923; *Hanu Ancuței*, Ed. Cartea românească, 1928; *O întâmplare ciudată*, Ed. Națională Ciornei, 1929; *Ochi de urs*, Ed. Cartea românească, 1938; *Fantazii răsăritene*, Ed. de stat, 1946. (În *Opere*, vol. 1—7, 9, 15 și 17). Nu am indicat retipăririle (fie și sub alt titlu) sau scrierile de popularizare din Biblioteca pentru popor (*Cum putem scăpa de nevoi și cum putem dobîndi pămînt*), publicistica etc.

Referințe critice: Tudor Vianu, *Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui M. Sadoveanu*, în *Opere*, 3 și *Istoria literaturii române moderne*, ed. II, 1968 (Junimea). G. Ibrăileanu, în *Scriitori și curente*, Ed. Viața românească, Iași, 1926 și în *Studii literare*, Ed. Cartea românească, 1930; Nicolae Iorga, în *O luptă literară*, I, II, Ed. Neamul românesc, Vălenii de Munte, 1914, 1916 și *Istoria literaturii românești contemporane*, II, Ed. Adevărul, Buc., 1934 etc. Paul Cornea, *Oamenii începutului de drum*, Ed. Cartea românească, 1974 și *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, 1972. D. Micu, *Început de secol*, Ed. Minerva, 1970. Dorina Grăsoiu, *Despre publicațiile românești din prima jumătate a secolului XIX* (Pe baza cabinetelor de lectură) în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 2 din 1974. Alexandru George, *Între programul și literatura „Junimii”*, în *Convorbiri literare*, nr. 1, din 1975. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 1, 2 și 4, Ed. Ancora, 1924—1928 (reeditare Ed. Minerva, 1973) și *Istoria ...*, 1900—1937, Ed. Socec, 1937. Vladimir Streinu, *Ochi de urs*, în *M. Sadoveanu, interpretat de ...*; M. Ungheanu, *Pădurea de simboluri*, Ed. Cartea românească, 1973, și *Arhipelag de semne*, Ed. Cartea românească, 1975.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în *Valori şi echivalenţe umanistice* (despre proza fantastică), Ed. Eminescu, 1973. Paul Georgescu, *Părerile literare Hanu Ancuţei*), ESPLA, 1957. George Gană, *Postfaţă la Hanu Ancuţei*, Ed. Minerva, col. Arcade, 1973. Valeriu Răpeanu, *Prima zi a genezei în 1964 — anul Sadoveanu* (note, comentarii, variante), Ed. Eminescu, 1974 (foarte bună reeditare a primelor patru cărţi sadoveniene şi a principalelor texte critice referitoare la ele).

#### *De ce nu avem roman*

Romanele de care este vorba în acest capitol: *Floare ofilită*, Ed. Minerva, 1906; *Însemnările lui Neculai Manea*, Ed. Minerva, 1907; *Duduia Margareta*, Ed. Minerva, 1909; *Apa morţilor*, Ed. Minerva, 1911; *Strada Lăpuşneanu*, Ed. Viaţa românească, 1921; *Venea o moară pe Siret*, Ed. Cartea românească, 1923; *Oameni din lună*, Ed. Cartea românească, 1923; *Demonul tinereţii*, Ed. Cartea românească, 1928; *Baltagul*, Ed. Cartea românească, 1930; *Trcnul fantomă*, Ed. Rosidor, 1931; *Uvar*, Ed. Cartea românească, 1932; *Locul unde nu s-a întâmplat nimic*, Ed. Adevărul, 1933; *Noaptea de Sînzien*, Ec. Cartea românească, 1934; *Paştele Blajinilor*, Ed. Cartea românească, 1935; *Cazul Eugeniţei Costea*, Ed. Ciornei, 1936; *Morminte*, Ed. Cartea românească, 1939; *Păuna Mică*, Ed. Cartea românească, 1948; *Mitrea Cocor*, ESPLA, 1949; *Aventură în lunca Dunării*, Ed. Tineretului, 1954; *Cîntecul Mioarei*. *Lisaveta*, Ed. Cartea românească, 1970 (În *Opere*, vol. 2—5, 7—12, 14—18 şi 21—22).

Referinţe critice: *Venea o moară pe Siret*: P. Constantinescu, în *Scrieri*, vol. 4; Ş. Cioculescu, în *Aspecte literare contemporane*; M. Ralea în *Scrieri din trecut. În literatură*. *Demonul tinereţii*: G. Călinescu, în *Istoria ...*; Paul Georgescu în *Polivalenţa necesară*. *Baltagul*: Perpessicius, în *Menţiuni critice*; G. Călinescu, în *Istoria ...*; T. Vianu, în *Arta ...*; Savin Bratu, *M. Sadoveanu*; p. 379 şi urm.; C. Regman în *Confluenţe literare*; Paul Georgescu, *Polivalenţa necesară*; Const. Ciopraga, în *M. Sadoveanu*; Ov. S. Crohmălniceanu, în *Literatura română între războaie*, I; G. Gană, prefaţă la ediţia din

col. „Lyceum“ 1972 etc.; I. D. Bălan, postfață la colecția „Arcade“, 1971; Ion Negoitescu, în *Argeș* nr. 11/72. *Noaptea de Sinziene*: Al. Piru, în *Varia*, II, 1973; M. Ungheanu, în *Pădurea de simboluri și Arhipelag de semne. Locul unde nu s-a întâmplat nimic*; G. Călinescu, *Istoria* ...; Pompiliu Constantinescu, în *Scrieri*, 4; Paul Georgescu în *Gazeta literară*, 16 martie 1961; S. Bratu, *M. Sadoveanu*; Or. S. Crohmălniceanu, *Lit. rom* ...; Marin Mincu, postfață la col. „Arcade“, 1972; M. Zăciu, în *Colaje*, Ed. Dacia, 1972. *Paștele Blașinilor*: Ș. Cioculescu, în *Aspecte epice contemporan*, 1936 (reluat în *Mihail Sadoveanu interpretat de ...*). *Cazul Eugeniței Costea*: Vladimir Streinu, în *Pagini de critică literară*; O. Constantinescu, în *Scrieri*, 4; Ș. Cioculescu, *Aspecte epice* ... (reluat ibid.); G. Călinescu, în *Istoria* ... *Diverse*: G. Ibrăileanu, *După război*; M. Rălea, *Perspective, Înțeleșuri* etc.; P. Constantinescu, articole despre roman în *Scrieri*, 6; Ș. Cioculescu, în *Aspecte* ...; Paul Georgescu, *Printre cârți (Paradoxul sadovinian)*.

### *Pseudokynegetikos*

Volume de note de călătorie și „falsele tratate“ de vânătoare și pescuit: *Oameni și locuri*, Ed. Minerva, 1908; *Priveliști dobrogene*, Ed. Minerva, 1914; *Țara de dincolo de negură*, Ed. Cartea românească, 1926; *Împărăția apelor*, Ed. Cartea românească, 1928; *Olanda, note de călătorie*, Ed. Cartea românească, 1928; *Istorisiri de vânătoare*, Ed. Cugetarea, 1937; *Valea Frumcasei*, Ed. Cartea românească, 1938; *Vechime*, Ed. Cartea românească, 1940; *Poveștile de la Bradu Strîmb*, Ed. Cartea românească, 1943; *Nada Florilor, amintirile unui pescar cu undița*, Ed. Tineretului, 1950; (În *Opere*, vol. 4, 6, 8—9 și 14—17). *Anii de ucenicie*, Ed. Cartea românească, 1944 (*Opere*, 16).

Ediții pe criteriul „geografic“ al călătoriei s-au mai făcut. Bu-năoară, *Istorisiri din Ardeal*, Bibl. pt. toți, 1972 (autor C. Mitru) cuprinde *Valea Frumoasei*, *Ochi de urs*, *Poveștile de la Bradu Strîmb* și povestiri răzlețe din *Morminte*, *O istorie de demult*, *Depărtări*, *Vechime*, sau rămase în reviste. Dobrogea e criteriul volumului

*Priveliști dobrogene* etc. (tot în Bibl. pt. toți). Uneori utile, astfel de ediții sînt discutabile și, oricum, a le pune titlurile la care autorul însuși nu s-a gîndit mi se pare un abuz.

Referințe critice: G. Ibrăileanu, *op. cit.*; G. Călinescu, *op. cit.*; Al. Piru, *Varia*, Ed. Eminescu, 1972, *Despre Olanda*: Eugen Luca, *Sadoveanu sau elogiul rațiunii*, Ed. Minerva, 1972; M. Ungheanu, *Arhipelag de semne*.

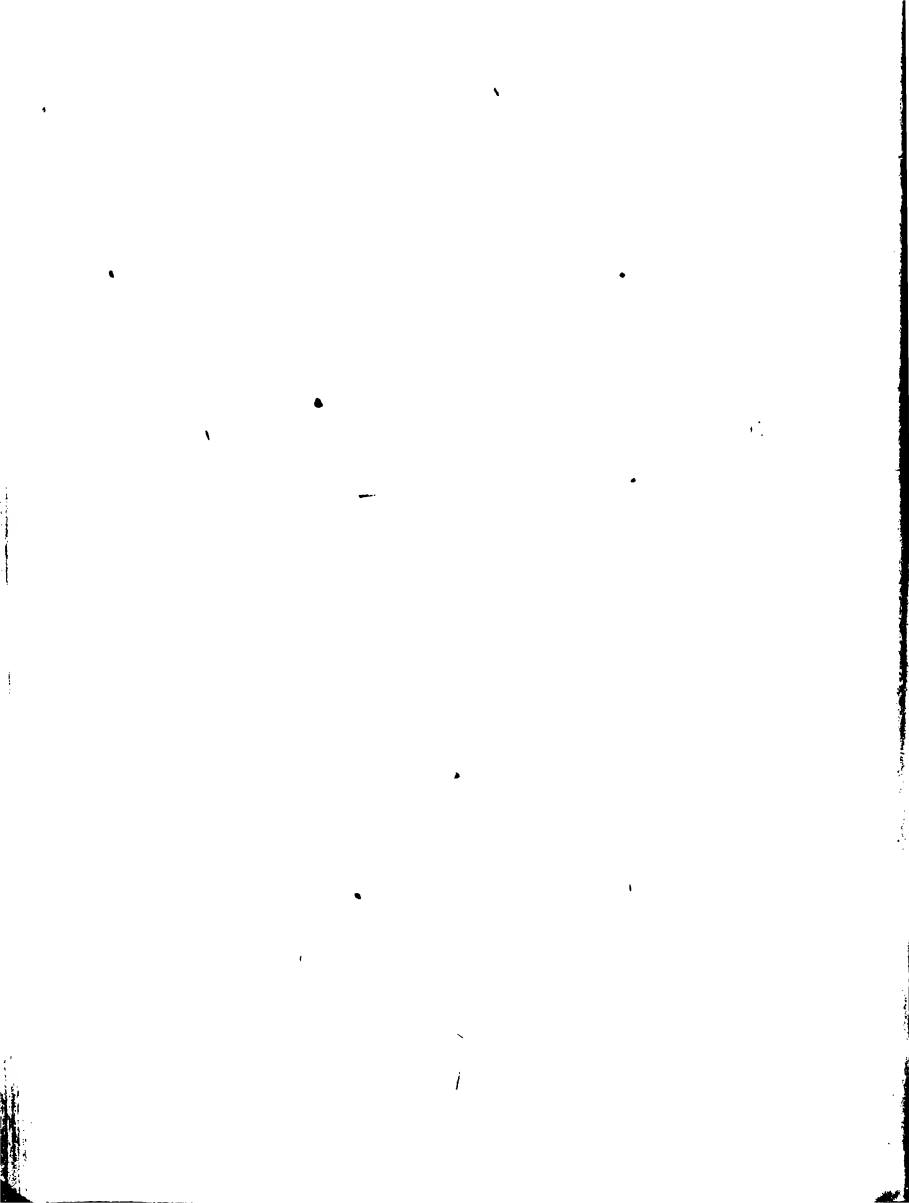
### *Descrierea Moldovei*

Romanele istorice sînt următoarele: *Șoimii*, Ed. Minerva, 1904; *Vremuri de bejenie*, Ed. Minerva, Buc., 1907; *Neamul Șoimăreștilor*, Ed. Minerva, Buc., 1915; *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, Ed. Națională Ciornei, Buc., 1929; *Nunta Domniței Ruxanda*, Ed. Cartea românească, 1932; *Viața lui Ștefan cel Mare*, Ed. Fundațiilor regale, 1934; *Frații Jderi (Ucenicia lui Ionuț)*, Ed. Națională Ciornei, 1935; *Izvorul alb*, *ibid.*; 1936; *Oamenii Măriei Sale*, *ibid.*, 1942); *Nicoară Potcoavă*, Ed. Tineretului, 1952.

Referințe critice: *Șoimii*: G. Bogdan Duică în *Convorbiri literare* din oct. 1904; Ion Scurtu în *Luceafărul* din 1 ian. 1905; H. Sanielevici în *Poporanismul reacționar* (ed. cit.) (*Romanul istoric*); G. Ibrăileanu, în *Scriitori și curente* (ed. cit.); Perpessicius, în *Mențiuni*, III; G. Călinescu, *Istoria literaturii ...*; Const. Ciopraga, *op. cit.*; *Zodia Cancerului*: Pompiliu Constantinescu în *Scrieri*, 4; G. Călinescu, *op. cit.*; Ov. S. Crohmălniceanu *op. cit.*; *Frații Jderi*: Ș. Cioculescu în „R.F.R.” din nov. 1936; Perpessicius în *Mențiuni*, IV; G. Călinescu, *op. cit.*; Petru Comarnescu, în *M. Sadoveanu interpretat de ...*; M. Petroveanu, în *Gazeta literară*, nr. 37 din 1956; Edgar Papu, *ibid.*; Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*; Const. Ciopraga, *op. cit.*; Marian Popa, *Timpurile la Sadoveanu în Forma de deformare*, 1974; *Nicoară Potcoavă*: G. Călinescu, *Prefața* citată de Iorgu Iordan în *Viața românească*, nr. 11 din 1960; Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*; Const. Ciopraga, *op. cit.*; Savin Bratu, *op. cit.*; G. Ivașcu în *Confruntări literare*, Ed. pentru literatură, 1965; Aurel Martin în *Scînteia tineretului*, nr. 439 în 1963.

## Utopia cărții

Referințe critice: *Creanga de aur*: Paul Georgescu, *Polivalența necesară*; Savin Bratu, *Limbaajul emblematic al ...* în *Ipoteze și ipostaze*. Ed. Minerva, 1973; Valeriu Cristea, *Epopoea timpului pierdut*, în *Interpretări critice*, Ed. Cartea românească, 1970; L. Ulici în *Contemporanul*, nr. 45 din 1970; Marin Mincu, prefața în ediția Bibl. pt. toți 1973; *Ostrovul lupilor*: Paul Georgescu, *Păreri literare*; Eugen Luca, *op. cit.*; *Divanul persian*: T. Vianu, *Opere*, 3; Paul Georgescu, *op. cit.*; Perpessicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, 1956; N. Cartoian (despre *Sindipa*) în *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II.



## CUPRINS

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| <i>Notă bibliografică</i>     | 5   |
| Filosofia, . . . . .          | 7   |
| Universul . . . . .           | 28  |
| Arta . . . . .                | 46  |
| Povestirile . . . . .         | 67  |
| De ce nu avem roman . . . . . | 139 |
| Pseudokynegetikos . . . . .   | 194 |
| Descrierea Moldovei . . . . . | 209 |
| Utopia cărții . . . . .       | 248 |
| <i>Bibliografie</i> . . . . . | 279 |

Lector RADU VLĂDUȚ  
Tehnoredactor GEORGETA CÎRSTEA

---

*Bun de tipar: 13.04.1993 Coli ed. — Coli tipar 9*

---

S.C. UNIVERSUL S.A. c. 441





Scanare și prelucrare digitală



de

**Anonim**



și

CAT Graur



Antwerpen

**2025**

